



Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

**media
kultura
komunikacja
społeczna**

**13/3
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 (redaktor, 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/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 100 egz., ark. wyd. 12,4; ark. druk. 10,5
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 59

Spis treści

| | |
|--|---|
| Mariola Marczak Wprowadzenie. Tradycja Bolesława Matuszewskiego w badaniach filmoznawczych | 5 |
|--|---|

W tradycji Bolesława Matuszewskiego – film jako materiał do badania przeszłości. Szkice o kinie polskim

| | |
|---|----|
| Jadwiga Hučková Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii | 11 |
| Piotr Skrzypczak Nowe źródło historii? Redefinicja gatunku filmu historycznego w dzisiejszym kinie polskim | 29 |
| Paweł Jaskulski Ewolucja filmowej twórczości Andrzeja Barańskiego | 53 |
| Jolanta Piwowar Żyrafy nadal wchodzą do szafy? Kultowe teksty z PRL-u we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego | 69 |
| Urszula Tes Obraz społeczeństwa polskiego w filmie <i>Między nami dobrze jest</i> Grzegorza Jarzyny | 85 |

W tradycji Bolesława Matuszewskiego – film jako zapis czasu. Szkice o kinie zagranicznym

| | |
|---|-----|
| Dorota Kulczycka W cieniu rewolucji kulturalnej 1968 roku. O <i>Inwazji barbarzyńców</i> Denysa Arcanda raz jeszcze | 99 |
| Artur Piskorz <i>2013: A Space Odyssey</i> : Parody and Pastiche as Homage | 127 |
| Sebastian Brejnak <i>Szatańskie tango</i> Béli Tarra: obraz – czas – niepokój | 139 |

Recenzje i komunikaty

| | |
|---|-----|
| Miłosz Babecki Rola gier cyfrowych w modelowaniu struktur i procesów poznawczych | 157 |
| Autorzy | 163 |
| Table of Content | 166 |

Mariola Marczak

Wprowadzenie. Tradycja Bolesława Matuszewskiego w badaniach filmoznawczych

Introduction. The Tradition of Boleslaw Matuszewski in the Polish Film Studies

W bieżącym numerze naszego pisma kontynuujemy eksplorację tematu dokumentacyjnego potencjału kina, zwłaszcza polskiego kina współczesnego. Temat ten został zapoczątkowany podczas II Zjazdu Polskiego Towarzystwa do Badań nad Filmem i Mediami w Krakowie (8–10 grudnia 2016 roku) przy okazji wystąpień i dyskusji w ramach panelu poświęconego współczesnemu kinu polskiemu, który miałam przyjemność koordynować. W prezentowanym Czytelnikowi zeszyte kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, podzielonym na dwie części, „Film jako materiał do badania przeszłości. Szkice o kinie polskim” oraz „Film jako zapis czasu. Szkice o kinie zagranicznym”, badaniom patronuje Bolesław Matuszewski, pionier polskiej i światowej myśli filmowej. Jako pierwszy na świecie dostrzegł on owe dokumentacyjne możliwości dopiero co powstałego kinematografu i z wielką przenikliwością opisał je w teoretycznej rozprawie *Une nouvelle source de l'histoire (Nowe źródło historii, 1898¹)*, której studwudziesięcie wydania będziemy obchodzić w zbliżającym się 2018 roku. W 2017 roku natomiast mija 120 lat od momentu, gdy Matuszewski rozpoczął praktyczną działalność jako realizator, twórca filmów dokumentalnych, a nie tylko fotograf, czym się do tego czasu zajmował. Geniusz Matuszewskiego polegał na tym, że stało się to zaledwie rok po tym, jak po raz pierwszy wziął „kamerę”² do ręki, by zarejestrować za pomocą żywych obrazów „dziś” – które odsunięte „cokolwiek dalej”, jak napisał Cyprian Kamil Norwid, stanie się historią. Matuszewski znany jest przede wszystkim z tego, że jako pierwszy postulował gromadzenie i przechowywanie zbiorów filmowych w archiwach jako cennej dokumentacji historycznej na wzór piśmienniczych zbiorów bibliotecznych. Domagał się tego w czasie, gdy powszechną praktyką

¹ W tym samym roku wydał też pracę pt. *La photographie animée ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* [Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna]. Zob. B. Matuszewski, *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, tłum. B. Michałek i in., Warszawa 1995.

² Właściwie aparat kinematograficzny, który wówczas pełnił zarówno funkcje rejestracyjne, zapisując obraz na taśmie filmowej, jak i funkcje projektora, pozwalającego na oglądanie zrealizowanych filmów na ekranie.

było przetapianie taśmy filmowej na lakier do paznokci lub jej palenie, jeśli kiniarzom brakowało miejsca na nowe filmy – bo publiczność nie chciała więcej oglądać tych, które już znała.

Wiemy, że Matuszewski przesłał swoje prace wielu decyzyjnym w tamtym czasie osobom we Francji i w Rosji, nie otrzymał jednak żadnej odpowiedzi, a jego postulat, by traktować zapisy filmowe bieżących wydarzeń poważnie, jako cenny materiał dokumentacyjny, który należy przechowywać dla przyszłych pokoleń, jeszcze przez długie lata pozostawał bez odzewu. Filмотeki zaczęły na większą skalę powstawać dopiero w latach trzydziestych, a kinematograf w oczach ówczesnych elit był traktowany przede wszystkim jako „nickelodeon”, „rozrywka za miedziaka”, a więc przede wszystkim „rozrywka”, a co więcej tania, więc „jarmarczna”³. Jednak jego idee stopniowo, choć z trudem przebijały się do zbiorowej świadomości, a obecnie jego spuścizna jest odkrywana na nowo, i to odkrywana w dwojakim sensie. Po pierwsze nazwisko Matuszewskiego staje się znane na świecie jako pioniera myśli filmoznawczej, autora pierwszych prac z teorii filmu, którego w encyklopediach coraz częściej przywołuje się przed Hugonem Münsterbergiem. Po drugie w tym znaczeniu, że jego teksty są coraz częściej czytane, a myśl zawarta w tych pracach jest coraz bardziej doceniana. Zwraca się uwagę na jej odkrywczy charakter i fakt, że koncepcja zawarta w pierwszej zwłaszcza pracy nie zdezaktualizowała się, autor dostrzegł potencjał kina jako narzędzia wizualnej dokumentacji rzeczywistości, tworzenia materiału archiwalnego dla historyków różnych specjalności (w tym historyków polityki, kultury, kultury materialnej, obyczajów, historyków architektury itp.), a także przewidział siłę kinematografu jako medium wizualnego – środka przekazywania informacji za pomocą ruchomego obrazu. Dostrzegł w nim siłę wręcz „uzależniającą”, „uwodzącą”, przewidział bowiem w *Ożywionej fotografii (La photographie animée)* docieklivość oka kamery oraz kierującego obiektywem operatora, jak również przyszłą obecność filmowców reportażyistów-dokumentalistów w różnych punktach publicznej przestrzeni, także w miejscach zagrożeń, wojen, a nawet w miejscach pilnie strzeżonych prywatnych sekretów osób publicznych.

Do tego szeroko rozumianego potencjału dokumentacyjnego kina odwołują się autorzy artykułów składających się na niniejszy numer MKKS-u. Ich lektura przekonuje, że także film fabularny ten potencjał może z sukcesem realizować,

³ Warto przypomnieć, że po Matuszewskim kolejnym teoretykiem filmu był Hugo Münsterberg. Książka tego niemieckiego psychologa i filozofa *The Photoplay [Dramat kinowy, 1916]* była uznawana przez wielu za pierwszą teoretyczną pracę z teorii filmu (zob. H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum. i oprac. A. Helman, Łódź 1989). Karol Irzykowski zaledwie ćwierć wieku po pierwszych pracach Matuszewskiego wydał *X muzę* (zob. K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, w: tegoż, *X muza oraz pomniejsze pisma*, red. A. Lam, Kraków 1982, s. 7–274; pierwodruk Kraków 1924) – wybitną rozprawę na temat filozofii filmu, dzieło, które się nie zdezaktualizowało, podobnie jak krótkie prace Matuszewskiego, Polaka piszącego po francusku, o którym tak dalece zapomniano, że nie ma pewności ani co do miejsca jego pochówku, ani daty śmierci. Przypuszcza się, że leży w grobie swojego brata, Zygmunta, na cmentarzu w warszawskiej dzielnicy Włochy, a umarł (może zginął) w 1943 lub 1944 roku. Informacje biograficzne – co znaczące w kontekście myśli Matuszewskiego – pochodzą z filmu dokumentalnego *Bolesław Matuszewski – nieznanый pionier kinematografii* (2012), reż. Jerzy Bezkowski.

na przykład w wymiarze socjologicznym, rejestrując pewne procesy o charakterze społecznym lub/i kulturowym (Dorota Kulczycka, *W cieniu rewolucji kulturalnej 1968 roku. O Inwazji barbarzyńców Denysa Arcanda raz jeszcze*; Urszula Tes, *Obraz społeczeństwa polskiego w filmie* Między nami dobrze jest Grzegorza Jarzyny; Sebastian Brejnak, *Szatańskie tango Béli Tarra: obraz – czas – niepokój*). Zaczynamy jednak od rozważań wprost odwołujących się do tradycji Bolesława Matuszewskiego. Jadwiga Hučková otwarcie stawia kwestię dokumentacyjnego potencjału polskiego filmu dokumentalnego, traktowanego przez środowiska okółofilmowe (zarówno twórców, jak i krytyków czy producentów) jako problem, a nawet sprawę wręcz wstydliwą: „Kwestia: dokument – jako obraz rzeczywistości – czy film – i jego potencjał dokumentacyjny (**obecnie nie tak ważna, co mocno podkreślają badacze i krytycy** [podkr. moje – M.M.]) nie musi odnosić się tylko do dokumentu społecznego oraz polskich realiów, postrzeganych jako »zaściankowe«. Kto jednak je utrwali, jeśli nie my? Kto zapisze je w formie bardziej złożonej niż notacja (choć i te już nie powstają regularnie). Czy znajdzie się twórca na miarę współczesnego Karabasza, który zaproponuje formę przekazu adekwatną do współczesności? Niczym bumerang wraca problem »świata znów nieprzedstawionego«” (s. 17). Badaczka analizuje dzisiejszy polski film dokumentalny w kontekście bogatego dorobku polskiego kina dokumentalnego ostatniego stulecia. Pyta o to, co właściwie dokumentują filmy niefikcyjne ostatnich lat, jaki obraz naszego świata, Polski obecnej doby, pozostawią następnym pokoleniom. A pyta w duchu odpowiedzialności twórców i badaczy kultury za stan świadomości żyjących teraz i przyszłych pokoleń, odwołując się do zobowiązania, które stawia dorobek polskiego dokumentu ostatniego wieku, dorobek o niezaprzeczalnej wartości poznawczej, artystycznej, kulturowej i społecznej.

Piotr Skrzypczak z kolei (*Nowe źródło historii? Redefinicja gatunku filmu historycznego w dzisiejszym kinie polskim*) wprost odnosi się do tez Matuszewskiego, próbując stworzyć własną, odnowioną definicję filmu historycznego, jako punkt wyjścia przyjmując własne badania nad współczesnym polskim filmem historycznym. Przy czym odniesienie do postulatu dokumentacyjnego jest w procesie redefiniowania gatunku – predestynowanego niejako u źródła do tego celu – szczególnie istotne.

Jeśli postulat dokumentowania rzeczywistości potraktujemy w sposób nieco bardziej metaforyczny, to okazuje się, że tradycja Matuszewskiego jest bardziej żywa, niż się może wydawać. Dowodzi tego zwłaszcza druga część niniejszego tomu, ale także artykuł Jolanty Piwowar z części pierwszej (*Żyrafy nadal wchodzą do szafy? Kultowe teksty z PRL-u we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego*). Autorka zdaje sprawę z pewnej praktyki językowej, która stała się niemal powszechna w polskiej kulturze językowej, zwłaszcza w kulturze języka codziennego powstającej na obrzeżach odbioru dzieł filmowych. Powiedzenia, wyrażenia, zwroty, często te tworzone w poprzek standardów i norm językowych na potrzeby filmowego humoru, a czasem mimochodem stające się elementem humorystycznym, zasiedlają na stałe polską mowę codzienną, którą obecnie łatwo zaobserwować w komunikacji internetowej.

W tym wypadku film staje się kulturowym źródłem genezy nowych zjawisk językowych, a badacz filmowego i werbalnego języka oraz analityk współczesnych zjawisk komunikacyjnych dokumentuje to kulturowe zjawisko.

Z kolei analiza filmów w ciągu diachronicznym uświadamia, że kino odzwierciedla, a może właśnie rejestruje proces tworzenia i transformacji autorskiej poetyki. Analizując dzieła reżysera chronologicznie, tak jak powstawały, podlegając różnym fluktuacjom i wpływom, Paweł Jaskulski zdaje sprawę z tego, jak filmowiec wypracowywał własny styl, korygując jedne cechy, inne zachowując i utrwalając (*Ewolucja filmowej twórczości Andrzeja Barańskiego*). Jest więc dzieło artysty rozumiane jako całość jego dorobku dokumentem artystycznego rozwoju, tworzenia i utrwalania autorskiej poetyki, specyficznego stylu.

Dzięki wnikliwym badaniom okazuje się, że nawet pojedynczy film może być rodzajem „dokumentacji” pewnego kulturowego zjawiska. Jako pewna strukturalna całość film *2013: Odyseja kosmiczna* stał się zapisem kulturowych fascynacji, a nawet kultu jego twórców dla słynnego dzieła Stanleya Kubricka. Zjawisko to opisuje, analizuje i dokumentuje swoim tekstem Artur Piskorz (2013: *A Space Odyssey: Parody/Pastiche as Homage*).

Jednak nie tylko tak daleko idące analogie, metaforyczne niemal rozumienie terminu „dokumentacja” zostało przedstawione i zanalizowane w poszczególnych artykułach. Urszula Tes bliska jest dosłownemu odczytaniu myśli Matuszewskiego, kiedy analizuje film Grzegorza Jarzyny jako dokładną rejestrację nastrojów społecznych, czasu i miejsca, realiów, w których utwór powstawał. Robiąc to, potwierdza zarówno myśl Norwida, że „Przeszłość – to dziś, tylko cokolwiek dalej”, jak i twierdzenie Matuszewskiego, że trzeba rejestrować to, co dzieje się dzisiaj, żeby przyszli historycy mieli precyzyjny materiał dokumentacyjny na temat naszych czasów, rzeczywistości, w której obecnie żyjemy – **przeszłości** czasów **przyszłych**, której stajemy się częścią. Artykuł Urszuli Tes doskonale dowodzi owej wartości dokumentacyjnej polskiego filmu dzisiaj, także wówczas, gdy zapis rzeczywistości nie jest dosłowny, ale jest jak w definicji Johna Griersona „twórczą interpretacją rzeczywistości”⁴, i nawet wbrew Griersonowi, gdy twórcza interpretacja nie jest dokonywana z użyciem zapisu referencyjnego, nastawionego bezpośrednio na rzeczywistość, tylko z zastosowaniem fabuły i fabularnej kreacji, czasem nawet daleko idącej.

Bieżący numer zamyka recenzja wydanej w 2017 roku książki Jane McGonigal *SuperBetter. Życie to gra, naucz się wygrywać*, napisana przez Miłosza Babeckiego (*Rola gier cyfrowych w modelowaniu struktur i procesów poznawczych*). Jak konkluduje autor recenzji, „[...] książka Jane McGonigal przywołuje na myśl możliwą ósmą strukturę mentalną w poszerzonym zbiorze uniwersalnych metafor »olbrzymów«. Jest nią gra, przez [McGonigal] kojarzona z wieloaspektowo pojmowanym rozwojem osobistym” (s. 162).

W imieniu Redakcji kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” życzę wszystkim Czytelnikom satysfakcjonującej i inspirującej do własnych przemyśleń lektury zaprezentowanych opracowań.

⁴ J. Grierson, cyt. za: M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 18. Mirosław Przyłipiak proponuje nowe, odmienne tłumaczenie definicji Griersona.

**W tradycji Bolesława Matuszewskiego
- film jako materiał do badania przeszłości.
Szkice o kinie polskim**

Jadwiga Hučková
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii

Słowa kluczowe: polski film dokumentalny, funkcja poznawcza filmu, postkolonializm, dokument autobiograficzny

Key words: Polish documentary film, cognitive function of film, postcolonialism, autobiographical document

Przeгляд się odbywa przy mizernej frekwencji,
nie wiem, co zrobić, by ściągnąć ludzi do kina;
głosami internautów filmem stulecia został wybrany
Wszystko może się przytrafić – Marcela.
Wzruszony, wczoraj odebrał dyplom.

Marek Drajzewski¹

Koło Dokumentalistów Stowarzyszenia Filmowców Polskich (SFP) zorganizowało w 2016 roku w Warszawie przegląd „100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego”. Pokazy miały w swej intencji unaocznic tezy zawarte w eseju Marka Hendrykowskiego *Panorama polskiego dokumentu*². Autor wskazał w nim na obecne w polskim filmie bogactwo gatunków w ramach rodzaju dokumentalnego i prekursorstwo w skali światowej, jeśli chodzi o dokument łączący w sobie funkcję referencyjną (nastawienie na rzeczywistość) i funkcję estetyczną (nastawienie na przekaz). W przywołanym tekście wymieniono wiele wybitnych filmów dokumentalnych, wśród nich znalazły się między innymi: *Kopalnia*³, *Wanda Gościńska. Włókniaarka*⁴, *Elementarz*⁵, *Siedem kobiet w różnym wieku*⁶, *89 mm od Europy*⁷, *Wszystko może się przytrafić*⁸ i *Cudze listy*⁹. Policzone, że w ciągu stulecia powstało ponad osiem tysięcy filmów dokumentalnych, i wybór setki, którą pokazano, był naprawdę trudny.

¹ M. Drajzewski, fragment niepublikowanego listu z 7 kwietnia 2016 roku.

² M. Hendrykowski, *Panorama polskiego dokumentu*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, s. 34–44, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.

³ *Kopalnia* (1947), reż. Natalia Brzozowska.

⁴ *Wanda Gościńska. Włókniaarka* (1975), reż. Wojciech Wiszniewski.

⁵ *Elementarz* (1976), reż. Wojciech Wiszniewski.

⁶ *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978), reż. Krzysztof Kiesłowski.

⁷ *89 mm od Europy* (1993), reż. Marcel Łoziński.

⁸ *Wszystko może się przytrafić* (1995), reż. Marcel Łoziński.

⁹ *Cudze listy* (2010), reż. Maciej Drygas.

Przeгляд odbywał się od 6 do 7 kwietnia; a 7 kwietnia przysłała przywołana na wstępie wiadomość od Marka Drażewskiego, który był *spiritus movens* całego wydarzenia. Pozwoliłam sobie zacytować treść listu, ponieważ wyraża on niepokoje tej części środowiska filmowego, dla której dokument jest czymś więcej niż sposobem zarabiania na życie. Współczesny dokument, jak i cała produkcja filmowa, to przede wszystkim cyrkulacja pieniędzy, liczenie się z prawami rynku. Dostrzeganie w dokumencie (jedynie) gałęzi przemysłu rozrywkowego jest co prawda bardzo „nowoczesne”, ze wszystkim, co niesie ten przymiotnik, ale spycha na margines bogactwo dotychczas wytworzonej kultury. Jeśli chodzi o obecność filmu dokumentalnego w świadomości widzów, to należy wziąć pod uwagę taki oto czynnik: znaczną część przestrzeni medialnej zajmuje reklama najnowszej produkcji, także dokumentalnej, nie ma zbyt wiele miejsca na przypominanie klasyki¹⁰, odczytywanie jej na nowo. Taki proces, zwłaszcza jeśli posiada charakter czysto edukacyjny, nie wiąże się z relokacją wielkich środków finansowych, skorzystać na nim może właściwie tylko archiwum filmowe.

Nowocześnie myślący dokumentalista potrafi liczyć. Znajduje sobie obrotowego producenta, który stara się o pieniądze (honorarium reżysera jest relatywnie skromne, niewspółmierne z tym, które gromadzi na swym koncie producent oraz długi łańcuch osób i instytucji współpracujących i pośredniczących). Sukces filmu, jeśli mierzyć go liczbą sprzedanych biletów, jest tylko do pewnego stopnia uzależniony od jego jakości. Zależy przede wszystkim od reklamy. Film przechodzi niezauważony nie dlatego, że nie posiada wartości, ale że nie wydobyto i nie ukazano jej w odpowiednim świetle. Rola krytyki filmowej zasługiwałaby w tym kontekście na odrębną uwagę, wypadaloby bowiem rozstrzygnąć, czy w XXI wieku istnieje krytyka niezależna. Jaka by nie była, jej zadaniem jest przede wszystkim ocena aktualnej produkcji filmowej. Klasyka dokumentu, jako ewentualny punkt odniesienia, jest znana raczej powierzchownie, nawet filmoznawcom. Co można na to poradzić, jeśli historia dokumentu stanowi zaledwie margines programu ich studiów¹¹.

Przeгляд ujawnił nie tylko – czy nie tyle – brak zainteresowania klasyką filmu, co historią. Chodzi zarówno o historię Polski, jak i historię filmu polskiego ujrzaną inaczej, od nowa, nie tylko według „złotych dziesiątek” czy „topowych dwunastek”. Zaproponowany punkt widzenia i dobór filmów był świeży i odkrywczy, zmieniał hierarchie, inspirował do poszukiwań informacji i pogłębiania wiedzy o zaproponowanych tytułach. Przede wszystkim uświadomił bogactwo polskiego dokumentu.

¹⁰ Wyjątkiem są na przykład: organizowany w Krakowie Festiwal Filmu Niemego, projekcje w ramach działalności Domu Spotkań z Historią, różnorodne festiwale tematyczne czy pokazy pozakonkursowe podczas festiwali filmów dokumentalnych.

¹¹ Zob. także J. Hučková, *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016, s. 241–255.

Ucieczka w świat

Idee oraz przemyślenia na temat kondycji dokumentu w Polsce, zaprezentowane w ramach programu „100/100. Epoka Polskiego Filmu Dokumentalnego”, zasługują na stale aktualizowany komentarz. Brak zainteresowania dokonania i osiągnięciami polskiego dokumentu, tymi zwłaszcza z pierwszego półwiecza jego istnienia, obrazem Polski w nim zawartym, jest również funkcją przeobrażeń zachodzących w ramach aktualnej produkcji dokumentalnej, która z kolei powinna być rozpatrywana w kontekście szerokich procesów społecznych i kulturowych przebiegających od ponad ćwierćwiecza. Z bogatego spektrum zagadnień wybieram jeden wątek, który zawiera się w pytaniu: czy współczesny polski dokument nie ucieka zbyt daleko od problemów krajowych?

Fakt, że oddala się od nich – jest wyraźnie zauważalny¹². Oddala się na kilka sposobów, ten najbardziej ewidentny oznacza filmowanie gdzieś na antypodach. Na stronach SFP można prześledzić debatę, która toczyła się pod hasłem „Dokument ucieka z Polski”¹³. Tendencja sama w sobie nie jest negatywna. Odniosła się do niej, już po debacie, Małgorzata Smoleń, przywołując we wstępie swego artykułu dwa pytania: „[...] dlaczego świat/Europa bywa atrakcyjniejszym tematem aniżeli realia życia w III RP? Czy oznacza to eskapizm – ucieczkę od polskiego »świata nie przedstawionego«?”¹⁴. Autorka rozpatruje problem w odniesieniu do kategorii kina narodowego (rozważanej przez nią również w innym miejscu¹⁵). Na potrzeby niniejszych przemyśleń przywołam jej spostrzeżenie:

Symptomatyczne jest to, że stylu narodowego dopatrujemy się w produkcjach hermetycznych (zwanym czasem „zaściankowymi” z uwagi na ich specyficzną polską problematykę), jak również w filmach mających światowe ambicje, opowiadających o uniwersalnych problemach, względem których geopolityczna lokalizacja jest sprawą drugorzędą¹⁶.

To istotna uwaga – dokumentaliści nie porzucają stylu, porzucają polską problematykę. Z drugiej strony, w kontekście tematyki krajowej, nader często pojawia się w tekstach krytycznych termin „zaścianek”, do czego jeszcze powrócimy.

¹² Zjawisko to można zaobserwować również w reportażu. Znamienne jest, że Bernadetta Darska w książce poświęconej reportażowi polskiemu w XXI wieku skupia swą uwagę na tekstach powstałych poza granicami kraju. Zob. B. Darska, *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.

¹³ *Dokument ucieka z Polski. Sauter: Jeżeli tematy są tego warte, to niech ucieka*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9454,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Sauter-Jezeli-tematy-sa-tego-warte-to-niech-ucieka.html>>, dostęp: 20.05.2017.

¹⁴ M. Smoleń, *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu – spojrzenie na Zachód / Hranice a omezení současného polského dokumentu – pohled na Západ*, w: *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015, s. 201–214.

¹⁵ Zob. też, *Poszukiwanie stylu narodowego w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009, s. 261–293.

¹⁶ *Taż*, *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu...*, s. 202.

Andrzej Fidyk, jako pierwszy twórca nieemigrant, któremu udało się zrealizować wiele znaczących dokumentów za granicą, nie musiał „uciekać” od polskich problemów, realizując filmy na całym świecie. W znakomity sposób potrafił połączyć w nich zdobyte w Polsce doświadczenie, ogląd świata, zdolność rozumienia różnych mentalności, znajomość z jednej strony realiów komunizmu i z drugiej strony zasad rządzących w kapitalizmie. Bez tej wiedzy i ogromnego wyczucia nie powstałaby słynna *Defilada*¹⁷ czy cała seria kolejnych filmów reżysera. Dlatego na pytanie o motywację realizowania filmów za granicą mógł z pełnym przekonaniem potwierdzić, że poszukiwanie egzotyki nie wystarczy:

Na egzotyce nie zbuduje się silnego filmu. Trzeba dotrzeć do bohaterów, wejść z nimi w głęboką relację. Ale na pewno realizatorów pociąga to, że mają przygodę. [...] 20 lat temu programowo stwierdziłem, że będę robił filmy za granicą, ponieważ uświadomiłem sobie, że nikt z Polski tego nie robił. Polscy twórcy robili świetne filmy w kraju, a za granicą nie potrafili. Ponieważ miałem kolegów Niemców, Holendrów, Anglików, którzy bez żadnych kompleksów potrafili się odnaleźć w każdym miejscu na świecie, to stwierdziłem, że będę takim Polakiem, który będzie robił filmy za granicą¹⁸.

Od lat dziewięćdziesiątych, do których odnoszą się te słowa, wiele się zmieniło, jeśli chodzi o realia produkcji dokumentalnej i samą obecność filmów dokumentalnych na ekranach filmowych czy telewizyjnych. Postulat uniwersalizmu tematyki staje się istotny na każdym etapie realizacji filmu. Krzysztof Koehler napisał na swoim blogu:

Afryka to temat znacznie bardziej uniwersalny niż Polska: robienie filmów o Afryce (o jakimś afrykańskim problemie) ma znacznie większą moc oddziaływania festiwalowego niż robienie filmu o tym samym problemie w Puzosławcu. Zachodni widz wie, co to takiego Afryka, ma bowiem z Afryką pewne zaszczości kolonialne chociażby; bywa, że ma jakieś, wyuczone, stłumione poczucie winy. Znacznie większa jest też nadzieja, że pokaże film któraś z prestiżowych anten telewizji zachodnioeuropejskich.

Nie oszukujmy się: problemy z apartheidem w tle albo z chrystianizacją ludów Czarnego Kontynentu mają dla audytorium festiwalowego czy widzów Arte dużo większy ciężar gatunkowy niż jakieś problemy z gminą Pczim w tle. [...] nie wymyślam stanowiska owego potencjalnego „kosmopolity”. Ci, których można nazwać tym określeniem, sądzą bowiem – niestety – że Polska to wstyd; że lepiej trzymać się od tej Polski zawstydzającej, z problemami, którymi nikt na świecie się nie interesuje, jak najdalej, i przyznanie się, że się jakoś z tymi problemami ma do czynienia, jest na tyle deprecjonujące intelektualnie czy artystycznie, że jednoznacznie przekreśla szansę na włączenie się w międzynarodowe życie kulturalne¹⁹.

¹⁷ *Defilada* (1989), reż. Andrzej Fidyk.

¹⁸ *Dokument ucieka z Polski: Rozmowa z Andrzejem Fidykiem*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9055,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Rozmowa-z-Andrzejem-Fidykiem.html>>, dostęp: 20.05.2017.

¹⁹ K. Koehler, *Gdzie świeci słońce, gdzie trawa zielona*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/blog,161,9177,1,1,Gdzie-swieci-slonce-Gdzie-trawa-zielona.html>>, dostęp: 2.06.2017.

W ten sposób autor dotarł do problemu postkolonializmu i wstydu za własną kulturę, który każą odczuwać kolonizatorzy. W kontekście polskiego dokumentu realizowanego poza granicami kraju problem zasługiwałby na szerszą refleksję, tu należy go jedynie zasygnalizować. Ów wstyd albo uprzedzenie wobec własnej kultury, szerzej – własnego kręgu cywilizacyjnego – jest objawem czy wyrazem wpojonego poczucia niższości wobec świata zachodniego. To poczucie utwierdziło się w Polsce lat dziewięćdziesiątych. Wpłynęło na to wiele czynników: zawilosci i niepowodzenia transformacji ustrojowej, brak profesjonalizmu w polityce²⁰, zepchnięcie kultury na peryferie, jeśli chodzi o jej finansowanie (widomym tego objawem stał się zwłaszcza spadek produkcji filmów dokumentalnych²¹ oraz zawieszenie na kilka lat, aż do 1997 roku, konkursu ogólnopolskiego na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, który był najważniejszym forum wymiany myśli i doświadczeń). W cytowanej dyskusji pojawił się i taki motyw: niechęć do podejmowania opisu świata, w którym się wyrosło, własnego kręgu kulturowego, który się zna. Reżyser Dariusz Gajewski tak ujął tę kwestię:

Dokument ma kłopot w Polsce z opisem własnego świata. Ten świat jest nieopisany, a jeśli już jest opis rzeczywistości, to bardzo skromny. Reżyser uważa, że wykazujemy niechęć narodową do pogłębionej refleksji nad samymi sobą. – Ten świat nie jest też opisany w literaturze czy mediach. On grzęźnie w spektaklach politycznych albo **opisie bardzo nacechowanym jakimś kompleksem** [podkr. moje – J.H.]. [...] Jesteśmy fajnym miejscem na Ziemi, im więcej podróżuję, tym bardziej to widzę. Warto byłoby zająć się opisem własnego podwórka. Polska jest w superciekawym momencie: przejście z PRL-u do rzeczywistości rynkowej jest ciekawym doświadczeniem dla świata i dla Polaków to niebywale doświadczenie historyczne. Brak opisu tego przejścia jest czymś niezrozumiałym²².

Bardziej krytyczny wobec twórców był Artur Liebhart:

[...] nie obawiałbym się, że przestaną powstawać filmy o naszej rzeczywistości. Natomiast jest inny czynnik, którego bym się obawiał. Z przyczyn koniunkturalno-politycznych młodzi polscy dokumentaliści mogą nie chcieć dotykać polskich tematów, wolą robić długi i ciężki film na przykład o Birmie niż dokopać się do trudnych historii w Polsce B czy Polsce C. Mogą się bać, że to im przeszkodzi w karierze, że komuś się nie spodoba. Wyczuwam taką atmosferę, że pewnych rzeczy lepiej nie dotykać, nie ryzykować²³.

²⁰ Zjawiska te znalazły odzwierciedlenie w dokumencie, przykładowo *Jaka Polska* (1996) Pawła Kędzierskiego i Andrzeja Piekutowskiego oraz *Po zwycięstwie 1989–1995* (1995) Marcela Łozińskiego.

²¹ Kwestię tę omawia Małgorzata Smoleń w swej dysertacji doktorskiej *Studia filmowe „Kronika” i „Wir” na tle polskiego filmu dokumentalnego po 1989 roku*. Zob. także M. Smoleń, *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir”, czyli kilka uwag na temat produkcji filmów dokumentalnych po roku 1989*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. 13, nr 22, s. 59–72, [online] <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/issue/view/277>>, dostęp: 20.05.2017.

²² *Dokument ucieka z Polski*. Gajewski: *Świat w Polsce jest nieopisany*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,9469,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Gajewski-Swiat-w-Polsce-jest-nieopisany.html>>, dostęp: 25.05.2017.

²³ *Dokument ucieka z Polski*. Artur Liebhart: *Bez pesymizmu*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9146,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Artur-Liebhart-bez-pesymizmu.html>>, dostęp: 27.05.2017.

Przy tej okazji można wspomnieć opinię Bartosza Żurawieckiego, który przywołuje „[...] dwa, nieco już zapomniane pojęcia krytyczne. Jedno z nich to »eskapizm«, drugie – »świat nieprzedstawiony«²⁴. Autor pisze:

Ostatnie lata widzę w Polsce jako czas intensywnych zjawisk, często wybiegających z przeciwnych biegunów. [...] Także w skali globalnej [...] są to lata protestów, upadków, apokaliptycznych przepowiedni, medialnych i bankowych afer, starć bardzo bogatych z mniej bogatymi, emigrantów z tubylcami, fanatyków z umiarkowanymi [...]. Nie ma siły, by sprawy te nie odbiły się na życiu jednostek, rodzin i grup społecznych w naszym kraju. Tymczasem w polskich dokumentach, przynajmniej takich z „głównego nurtu”, nic z tych rzeczy nie zobaczymy. Polskie dokumenty należy ozdobić mottem z Wyspiańskiego: „Była polska wieś spokojna”. Polskie dokumenty nadal z upodobaniem pokazują zaścianek. Nawet wtedy, gdy rozgrywają się poza granicami Polski²⁵.

Warto byłoby się zastanowić nad ową „zaściankowością”, czym ona się przejawia. Odwagą obejmowania szerszych kontekstów, budowania syntez, brakiem epickiego rozmachu w samej narracji filmowej? Janusz Chodnikiewicz, jeden z dyskutantów w przywołanej wyżej debacie, najpełniej wyraził istotę problemu:

Wbrew pozorom świetne polskie dokumenty rzadko bywają sprzedawane do znanych sieci telewizyjnych. (Nikt nie potrafi nawet w przybliżeniu podać liczby kontraktów). Rzadko też twórcy mogą liczyć na znaczące środki od zagranicznych producentów czy stacji telewizyjnych. Udało się to kiedyś takiemu mistrzowi jak Andrzej Fidyk, ale to wyjątek potwierdzający regułę. Nawet polskie oddziały zagranicznych kanałów są w tym bardzo wstrzemięźliwe. Ciekawe, że żaden polski autor nie otrzyma środków na filmy o swoim macierzystym kraju albo w ogóle o świecie wysokorozwiniętego Zachodu.

Fakt, że wielu młodych szuka tematów za granicą, nie stanowi problemu wobec corocznie startującej dużej grupy debiutantów – utalentowanych i zdolnych, o czym świadczą ich filmy. Problemem jest niewielka produkcja filmów dokumentalnych w Polsce w stosunku do zainteresowania widzów i poważnego potencjału twórczego (nie tylko zresztą młodych autorów). [...]

Preferencje? Temat społeczny w polskich realiach został – jak to powiedzieć? – odsunięty? zepchnięty? Najlepiej chyba brzmi: zacieśniony. Łatwiej pokazać bezdomnego wynurzającego się z kanałów ciepłowniczych niż młodego człowieka, jednego z rzeszy świeżo upieczonych dyplomowanych menedżerów, utrzymywanych w przekonaniu, że mogą zarządzać potencjałem stumilionowego mocarstwa, a szukających bezskutecznie pracy nawet w urzędzie gminnym. Można dać znaczącą nagrodę w Gdańsku, na Festiwalu Godność i Praca, za ciekawy i dobry film o murzyńskim robotniku, wyzyskiwanym w Południowej Afryce przez... polskich kapitalistów, ale już nie na festiwalu w Krakowie. We Wrocławiu też zagraniczne jury nie odznaczy pionierskiego filmu, jednego z nielicznych penetrujących cyniczne elity polityczne, zrealizowanego przez wiernego polskiej tematyce autora. Te filmy udało się zrealizować. Ale czy teraz producenci dostaliby na nie środki? Dla jasności chodzi tu o czysto gatunkowy

²⁴ B. Żurawiecki, *Gmeranie w duszy*, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3829-gmeranie-w-duszy.html>>, dostęp: 21.05.2107.

²⁵ Tamże. Autor odnosi się krytycznie zarówno do *Kołysanki z Phnom Penh* (2011) Pawła Kloca, *Końca Rosji* (2010) Michała Marczaka, jak i *Argentyńskiej lekcji* (2011) Wojciecha Staronia.

film społeczny. Polityczne paszkwile mają zapewnione i środki produkcyjne, i zaplecze finansowe, i zainteresowanie mediów²⁶.

Chodnikiewicz poruszył kwestię, której nie można ominąć, gdy czyta się programy dużych festiwalu: w doborze filmów konkursowych i pozakonkursowych dominują trendy i mody. Z punktu widzenia krytyków najbardziej *out-of-date* jest wydobywanie z gąszczy propozycji zgłoszonych na festiwal i – nie daj Boże – promowanie tematów społecznych przez osoby przygotowujące program²⁷. Ponieważ festiwal owe trendy i mody kreuje i nagradza – wzorzec obowiązuje przez najbliższe sezony.

Kwestia: dokument – jako obraz rzeczywistości – czy film – i jego potencjał dokumentacyjny (obecnie nie tak ważna, co mocno podkreślają badacze i krytycy) nie musi odnosić się tylko do dokumentu społecznego oraz polskich realiów, postrzeganych jako „zaściankowe”. Kto jednak je utrwali, jeśli nie my? Kto zapisze je w formie bardziej złożonej niż notacja (choć i te już nie powstają regularnie). Czy znajdzie się twórca na miarę współczesnego Karabasza, który zaproponuje formę przekazu adekwatną do współczesności? Niczym bumerang wraca problem „świata znów nieprzedstawionego”; sygnalizował go Stanisław Zawiśliński przy okazji przeglądu największych osiągnięć polskiego dokumentu pierwszych 120 lat jego historii. Z czym rozpoczęliśmy kolejne stulecie, jeśli chodzi o sam potencjał produkcyjny?

Zawiśliński wskazuje na ubóstwo owego potencjału. W tekście *Więcej, różnorodniej, szerzej, głębiej...*²⁸ zauważa, że dokumentów powstaje (coraz) więcej, ale i tak za mało. Telewizja Polska samodzielnie produkuje zaledwie 15–20 filmów, 40–50 dokumentów jest dofinansowanych przez Polski Instytut Sztuki Filmowej (kwotą średnio 200 tysięcy złotych, podczas gdy w Niemczech jest to kwota rządu 400–500 tysięcy euro)²⁹:

W rezultacie skromnego finansowania polską specjalnością stały się dokumenty kameralne, artystyczne, autorskie, festiwalowe, z jednym lub najwyżej kilkoma bohaterami, realizowane przez bardzo małe i mobilne ekipy [...].

Jednakże nie tylko niedostatek pieniędzy sprawia, że polski dokument jest dość ubogi – realizacyjnie, tematycznie i gatunkowo. To również efekt stanu umysłów i sensownej, dalekowzrocznej polityki kulturalnej albo – jak kto woli – jej braku³⁰.

Autor komentuje także wyniki ankiety Koła Dokumentalistów SFP:

[...] na 10 najlepszych polskich dokumentów wszechczasów „12 gniewnych ekspertów” nie wytypowało żadnego filmu, który powstał po 2000 roku! [...]

²⁶ *Dokument ucieka z Polski. Chodnikiewicz: Problem z tematem społecznym*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9389,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Chodnikiewicz-Problem-z-tematem-spoecznym.html>>, dostęp: 31.05.2017.

²⁷ Opinię formułuję na podstawie dwudziestoletniej pracy w radach programowych i komisjach selekcyjnych wielu festiwalu, przede wszystkim Krakowskiego Festiwalu Filmowego.

²⁸ S. Zawiśliński, *Więcej, różnorodniej, szerzej, głębiej...*, w: *100 / 100. Epoka polskiego filmu...*, s. 58–66.

²⁹ Tamże, s. 59–60.

³⁰ Tamże, s. 60.

w „dwudziestce” znalazły [się] zaledwie trzy powstałe w okresie ustrojowej transformacji. To sugeruje, że nie pozostawiły mocnego śladu w świadomości. Nic więc dziwnego, że np. Polska lat 70. ubiegłego wieku wydaje się ciekawiej opisana niż nasz kolorowy kraj i jego obywatele po 1989 roku. **Z wielkiej kopalni tematów, jakie przyniosła wolna Polska, mało się wydobyło** [podkr. moje – J.H.]³¹.

Zawiśliński tak podsumowuje swoje przemyślenia:

Największym zagrożeniem dla demokracji jest oglupianie społeczeństwa – twierdziła znawczyni totalitaryzmów Hannah Arendt. [...] to, co mierne, propagandowe – nadaje się [do tego] świetnie. Dlatego sugeruję, by najpierw zadbać o to, by dokument przywrócił nam życie codzienne i życie prawdziwe³².

Postkolonialne kompleksy, festiwalowe trendy i mody oraz relatywnie skromne finansowanie polskiego dokumentu nie wyczerpują przyczyn ucieczki od polskich tematów. Odejście od codzienności w pierwszych latach po przełomie politycznym traktowano i rozpatrywano w kategoriach zdobyczy, sukcesu. Dokument został niejako zwolniony z tej funkcji – jest już wolna prasa, rozwijają się nowe media, kino może zająć się sobą, czyli choćby własną formą artystyczną.

Wypowiedź cytowanego powyżej Chodnikiewicza sygnalizuje kolejny problem. Reżyser mówi (właściwie już w czasie przeszłym) o innej tendencji w dokumencie. Wydaje się ona całkiem przeciwstawna ucieczce od polskich tematów:

Młodzi spenetrowali to, co znają z własnych doświadczeń: dziecięce wspomnienia, rodzinne tragedie, walkę niepełnosprawnych przyjaciół o godne życie, zaskakujące reakcje psychicznie chorych, fascynację nieuchronnością śmierci... Słowem, tematy, które mogą liczyć na środki i reklamę³³.

Ucieczka do domu

XXI wiek w dokumencie zaczyna się od przełomu cyfrowego – rozdział poświęcony owemu zwrotowi, zatytułowany *Polski film dokumentalny po roku 2000*, otwiera rozważania dotyczące najnowszej epoki zawarte w *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Autorzy wspomnianego rozdziału zwracają uwagę, że dla zmian, które zaszły w kulturze filmowej, kryteria społeczno-polityczne byłyby niewystarczające³⁴.

Dyskretna, niezauważalna, a przede wszystkim dostępna kamera przyniosła głównie dwa skutki: zwiększyła liczbę osób za kamerą – a więc i liczbę filmów, pozwoliła jednocześnie zagłębiać się w tematy prywatne, rodzinne, w relacje międzyludzkie na poziomie nieukazywanym dotychczas przez polskie

³¹ Tamże, s. 60–61.

³² Tamże, s. 61.

³³ *Dokument ucieka z Polski. Chodnikiewicz: Problem z tematem....*

³⁴ K. Mąka-Malatyńska, K. Kozłowski, J. Czaja, A. Śliwińska, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 573–574.

kino dokumentalne. Doszła do głosu i stała się zauważalna nowa funkcja kina dokumentalnego: kino jako autoterapia³⁵. Skok ilościowy i tematyczny, jak i wspomniana funkcja stały się dość wyraziste, zwłaszcza w krótkich formach filmowych, ponieważ dokumenty pełnometrażowe otwierają odrębny problem: koprodukcji, jej warunków i skutków dla rodzaju dokumentalnego.

Dokument osobisty – autobiografia – widziany jest jako łącznik kilku aspektów dokumentu w XXI wieku. „Kręcenie dokumentów stało się mniej inwazyjne”, odnotowują autorzy cytowanego rozdziału³⁶. Moim zdaniem spowodowało to z kolei inwazję tematów rodzinnych. Według Tadeusza Lubelskiego zaistniały odpowiednie okoliczności dla dokumentu autobiograficznego³⁷, którego autor, a zarazem bohater zdaje sprawę ze swego życia, **wypada jednak zapytać, w ilu przypadkach powstały znaczące dzieła filmowe.**

„Eksponowanie funkcji poznawczej, a przede wszystkim społecznej w PRL-u niemal blokowało rozwój nowego gatunku w obrębie kina dokumentalnego”³⁸, zauważa przywołany autor, trzeba jednak zaznaczyć, że owo „eksponowanie” miało przede wszystkim charakter czysto postulatywny, władzy wcale nie zależało na tym, aby drążyć specjalnie głęboko. Nawet w fazie czystego opisu nie wszystko było dozwolone, a co dopiero mówić o analizach: „[...] przez cały ubiegły rok zalewała Polskę powódź wydarzeń, pasji, dramatów, ambicji, powódź materii życia. Ślad po tej powodzi zaznaczony jest w indywidualnej i zbiorowej świadomości”, śladu tego nie ma w filmach, ubolewał krytyk przy okazji krakowskiego festiwalu w 1982 roku³⁹. Gdyby rzeczywistość w poprzednich dekadach została w sposób satysfakcjonujący „przedstawiona”, Julian Kornhauser i Adam Zagajewski poświęciliby się pewnie innym rozważaniom⁴⁰.

Były zapewne i inne przyczyny niż (deklarowane czy rzeczywiste) „eksponowanie funkcji poznawczej”, które złożyły się na to, że dokument autobiograficzny nie rozwinął się przed 1989 rokiem. To prawdziwa strata, bo **być może powstałyby znaczące filmy, obraz przeszłości nie byłby tak wyrywkowy, mylny czy nawet mistyfikatorski.** Większość współczesnych dokumentów, z tych, które zostały nakierowane na samego autora (tylko najbardziej wybijające się z tłą docierają do widza, torując sobie drogę na festiwale), jego rodzinę i najbliższe otoczenie, jest według mnie świadectwem swoistego eskapizmu, lustrzanym odbiciem ucieczki na geograficzne antypody. Obie ucieczki mają pewne cechy wspólne: obraz, który oglądamy, jest nieweryfikowalny bądź trudny do zweryfikowania, domieszka fabularyzacji niełatwa do stwierdzenia, poziom kreacji – oceniany według wrażenia, jakie wywiera całość. W obu przypadkach

³⁵ Najbardziej wyrazisty, nie tylko według autorów cytowanego tekstu, jest przykład Marcina Koszałki (tamże, s. 647). Zob. także M. Kozubek, *Filmoterapia*, Gdańsk 2016.

³⁶ K. Mąka-Malatyńska, K. Kozłowski, J. Czaja, A. Śliwińska, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, s. 599.

³⁷ T. Lubelski, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 29–48.

³⁸ Tamże.

³⁹ *Po co udawać*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, nr 3, s. 1.

⁴⁰ Zob. J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

widz miałby prawo liczyć choćby na walory poznawcze dzieła, objawienie czegoś nowego, co obala stereotypy.

Jeśli chodzi o ukazanie rzeczywistości, która nam jest dostępna, w której wszyscy żyjemy, której doświadczamy coraz częściej w biegu i w pędzie – oczekiwania widza są adekwatnie większe.

Zauważenie (już nawet nie opisanie) świata poza granicami rodzinnego podwórka wymaga moim zdaniem:

- pasji poznawczej, wrażliwości, ciekawości świata, odwagi formułowania własnych poglądów, gotowości do ich obrony;
- wysiłku intelektualnego, wyobraźni artystycznej, odwagi, by przeciwstawić się trendom „małej, akceptującej obserwacji”, która wyjąłowała się przez powielanie schematu;
- co najważniejsze: nastawienia na drugiego człowieka – a nie kontemplowania wyrazu twarzy w zwierciadle.

Tymczasem w literaturze przedmiotu owo dążenie do skupienia się na sobie jest opisywane przede wszystkim w kategoriach osiągnięcia, nowej szansy, niedostępnej wcześniej możliwości – właśnie autoekspresji:

Dokument, pozostając sztuką, pełnił również ważne funkcje społeczne. Ten paradygmat myślenia o sztuce filmowej był powszechny do wczesnych lat dziewięćdziesiątych. Zmiana systemu politycznego i transformacja kulturowa sprawiła, że i dokument się zmienił. Dokumentalista może czuć się dzisiaj zwolniony z obowiązku spełnienia oczekiwań społecznych. Najlepszym dowodem na to, że proces ten się rozwija, jest pojawienie się autobiograficznego dokumentu w Polsce pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Po raz pierwszy w historii polskiego dokumentu jego autorzy koncentrują się na sobie, zwracają kamerę w swoim kierunku. Zdając sobie sprawę z pewnych uproszczeń, można stwierdzić, że społeczne zaangażowanie dokumentu, potrzeba zobrazowania niezbadanych terytoriów i podejmowania nieobecnych lub „niewłaściwie obecnych” wątków, w znaczący sposób opóźniały w Polsce powstanie autobiograficznego dokumentu⁴¹.

Zwolnienie dokumentu z pewnych społecznych obowiązków, funkcji czy misji było w swoim czasie przyjęte z pewną ulgą, także i przez widzów, zniesmaczonych powierzchownością ich wypełniania w powszechnej praktyce. Odkrywczy, zrealizowany z pasją dokument społeczny, który otwiera oczy na nieznanne aspekty codziennych zjawisk, zmusza do refleksji – jest stale potrzebny jak sól. Na jego miejsce hałaśliwie wdarły się filmy dość odważnie, czasem prowokacyjnie kontestujące tradycję dokumentu społecznego. Wyrazistą manifestacją stała się w tym kontekście działalność czterech reżyserów: Macieja Cuskego, Marcina Sautera, Piotra Stasika oraz Thierry’ego Paladino, od którego nazwiska grupa wzięła nazwę. Według Mirosława Przyłipiaka

⁴¹ K. Mąka-Malatyńska, *Affirmation, Acceptance and Rejection: Polish Contemporary Documentary Filmmakers and Their Relation to Poland’s Documentary Film Tradition*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. 15, nr 24, s. 160 [tłum. moje – J.H.].

Filmy grupy „Paladino” dobrze rymują się z tezami o końcu ideologii, o kresie świata wielkich narracji. Nie ma w tych filmach wielkich narracji, które w ostatnich latach zdominowały publiczny dyskurs o Polsce. Nie ma więc mowy o przejściu od komunizmu do kapitalizmu, od autorytaryzmu do demokracji, ani stanowiących jego część dyskursów walki narodowyzwoleńczej, mitu „Solidarności” czy też opozycyjnych w stosunku do nich teorii spiskowych, tłumaczących rok 1989 szatańskim spiskiem służb specjalnych; nie ma mitu przedsiębiorczości i kariery; nie ma dyskursu pauperyzacyjnego, mowy o przyniesionej przez nowy porządek biedzie i nędzy; nie ma dyskursu globalizacyjnego, wskazującego na straty i korzyści płynące z kurczącego się świata i zanikających granic; nie ma dyskursu technologicznego, obrazującego centralną rolę zmian, jaką w rzeczywistość i jej postrzeganie wprowadziła rewolucja informacyjna; nie mówi się o Europie i do niej przystąpieniu, ani też o wartościach narodowych⁴².

Przez pewien czas ten ruch wnosił istotnie ożywczy klimat, ale nie mogło to trwać długo. W pełni zgadzam się z poglądem Ewy Ciszewskiej – pisząc o filmie *Elektryczka* Cuskego⁴³, uchwyciła ona charakterystyczny moim zdaniem rys filmów całej grupy: „Zamiarem twórców było zbudować zgrabną metaforę całego społeczeństwa, a jednocześnie, zachowując skromność, stwierdzić, że możemy się dowiedzieć o ludziach jedynie tyle, ile zdradzą nam ich zachowania”⁴⁴.

Pozornie skromne tematy i założenia skrywają jednak gotowość do pewnych uogólnień, widocznych także w *Kuracji* Cuskego⁴⁵, filmie nawiązującym do schematu wytworzonego w *Rejsie* Marka Piwowskiego⁴⁶. O ile jednak twórca *Rejsu* nie ukrywał, że chodzi o „[...] całkowicie wymyśloną historię, pokazaną za pomocą dokumentalnego sposobu zachowania przed kamerą”⁴⁷, to filmowcy z grupy „Paladino” utrzymują, że tworzą dokumenty, zachowując sobie prawo do daleko idących ingerencji w rzeczywistość. Celem tych ingerencji jest prowokowanie, wydobywanie, tworzenie zabawnych aspektów rzeczywistości, aby trafić do jak najszerszej widowni⁴⁸. Jest jeszcze jedna cecha, która zaczyna być naśladowana przez innych twórców: dbałość o autoprezentację. Reżyserzy należący do „Paladino” wyznaczyli pewien kierunek, mnóstwo młodych autorów podjęło ten pomysł i tak wpisało się w filmowy nurt mówienia o sobie, autoprezentacji na wielu płaszczyznach. Nie jest przypadkiem, że jeden z bardziej znanych filmów Cuskego, *Pamiętaj, abys dzień święty święcił*⁴⁹, dedykowany jest własnej rodzinie twórcy. Paweł Józwiak-Rodan zrealizował w tym samym roku etiudę

⁴² M. Przyłipiak, *Kino Paladino, albo schyłek wielkich narracji*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, s. 42–43.

⁴³ *Elektryczka* (2005), reż. Maciej Cuske.

⁴⁴ E. Ciszewska, *Zabawa w kino, „Big Łagowski. Całkiem Oficjalny Dziennik Festiwalowy”* 2006, nr 4, cyt. za: J. Armata, *Elektryczka*, [online] <<http://culture.pl/pl/dzielo/elektryczka>>, dostęp: 20.05.2017.

⁴⁵ *Kuracja* (2004), reż. Maciej Cuske.

⁴⁶ *Rejs* (1970), reż. Marek Piwowski.

⁴⁷ W. Mirowska, *Kazimierz Karabasz i jego uczniowie*, Łódź 2010, s. 107.

⁴⁸ Zob. J. Hučková, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny...*, s. 11–29.

⁴⁹ *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* (2008), reż. Maciej Cuske.

dokumentalną *Mama, tata, Bóg i szatan*⁵⁰, by po paru latach powrócić do tematu własnej rodziny filmem *Agnieszki tu nie ma*⁵¹. Lista filmów jest całkiem spora, obejmuje studenckie etiudy, ale i filmy klasyków dokumentu Marcela i Pawła Łozińskich. Katalog najbardziej znanych zamykają póki co *Więzi*⁵² Zofii Kowalewskiej, reżyserki, która zebrała do tej pory ponad 30 nagród za swój film będący efektem obserwacji własnej rodziny.

Po wielu nagrodach festiwalowych, przyznawanych coraz częściej debiutującym i szczerze zaskoczonym tym wyróżnieniem twórcom, wypadaloby się zastanowić, jak daleko kino odeszło dziś od naprawdę udanych i przemyślanych dzieł nurtu (umownie) autobiograficznego z początku wieku. Kiedy w 2002 roku Marcin Wrona zgłosił film *Człowiek magnes*⁵³ do selekcji filmów biorących udział w Krakowskim Festiwalu Filmowym – nie został przyjęty, mimo że miał już za sobą zagraniczne wyróżnienia. Wydawało się, że ukazywanie relacji rodzinnych w dokumentach studentów i absolwentów zupełnie spowszedniało, publiczność jest już nimi zmęczona. W ciągu kolejnych kilkunastu lat okazało się, że były to dopiero początki wielkiej fali.

W kontekście bardzo wielu późniejszych filmów innych autorów *Człowiek magnes* okazuje się wzorcem dobrego smaku. Przede wszystkim Wrona odstąpił od pierwotnego planu realizacji dokumentu. Zrezygnował z dokonywania bolesnej wiwisekcji własnej rodziny i odwołał się do kolażu rodzajów i gatunków, wyjątkowo uzasadnionego. W rolach rodziców – ojca, popularnego wówczas bioenergoterapeuty, i znerwicowanej matki – obsadził znanych aktorów, Zdzisława Wardejna i Ewę Kasprzyk. Reżyser powiedział w jednym z wywiadów:

Mój film opowiada historię syna i jego ojca. W pewnym momencie swego życia ten ostatni uświadamia sobie, że ma nadprzyrodzone zdolności pozwalające mu uzdrowić innych. Od tej chwili rzeczywiście pomaga ludziom, ale nie jest w stanie zadbać o własną rodzinę lub dojść do porozumienia z najbliższymi. Film oparty jest na faktach z mojego dzieciństwa.

Człowiek magnes przybiera formę kolażu; łączy różne techniki filmowe, które przybliżają widza do cyrku niekonwencjonalnej medycyny i nowoczesnego „szamanizmu”. Po festiwalu w Nowym Jorku recenzent jednego z amerykańskich gazet napisał, że film przypomina [...] projekt Terry’ego Gilliana. Uznałem to za bardzo pochlebne⁵⁴.

Katarzyna Taras pisze o filmie Wrony w podobnym tonie:

[...] w filmie nie ma epatowania toksycznymi rodzicami, uzalania się nad sytuacją i sobą i ani ekshibicjonizmu, ani emocjonalnego szantażu [...] *Człowiek magnes* to realizacja pełna temperamentu, optymizmu, śmiechu i to wcale nie przez łyżę – by wspomnieć choćby tylko animowaną sekwencję, którą na własny użytek zatytułowałam „I zostałam satanistą”.

⁵⁰ *Mama, tata, Bóg i szatan* (2008), reż. Paweł Józwiak-Rodan.

⁵¹ *Agnieszki tu nie ma* (2011), reż. Paweł Józwiak-Rodan.

⁵² *Więzi* (2016), reż. Zofia Kowalewska.

⁵³ *Człowiek magnes* (2001), reż. Marcin Wrona.

⁵⁴ I. Kalinowska, *Man of Magnets. Marcin Wrona Interviewed*, „Kinoeye” 2003, t. 3, nr 2, [online] <<http://www.kinoeye.org/03/02/kalinowska02.php>>, dostęp: 20.05.2017 [tłum. moje – J.H.].

Swoim absolutoryjnym filmem Marcin Wrona udowodnił, że jest dojrzałym artystą, bo tylko dojrzała osobowość artystyczna potrafi zdystansować się wobec nawet najbardziej traumatycznych doświadczeń i przetworzyć je tak, aby powstał utwór artystyczny. [...]

W filmie, który porusza to, co w człowieku najintymniejsze i najboleśniej, bliźna po rodzicach rzadko znika bez śladu – w ogóle nie ma chęci obarczania kogoś winą za traumę. Na ekranie nie ma emocji, bo te rodzą się dopiero w widzu.

A dzieje się tak dzięki formie filmu:

Człowiek magnes to kolaż estetyczny, udane połączenie filmu fabularnego, animacji, realizacji dokumentalnej. Nie ma tu żadnego przypadkowego elementu, strona wizualna znakomicie współtworzy narrację, a zdjęcia Pawła Flisa „tylko” opowiadają historię. W słowie „tylko” zawiera się pochwała sprawności warsztatowej autora zdjęć, który wie, że zdjęcia muszą być funkcjonalne wobec opowiadanej historii, muszą ją „tylko” opowiadać, bez żadnego opisu, dopowiadania⁵⁵.

Istnieje jednak pozytywna strona filmów skupionych na swoim autorze. Kierując kamerą na siebie i osoby z najbliższego kręgu, twórcy, niejako na marginesie, wytwarzają po trosze „produkt uboczny”, zyskują jakieś elementy opisu rzeczywistości, ducha czasów, klimatu. Ponieważ nie jest on dla nich celem – nie konfabulują, albo nie w tym wymiarze konfabulują. Z jednej strony film Wrony jest także dokumentem dość silnych na przełomie stuleci trendów związanych z medycyną alternatywną, bioenergoterapią, hipnozą. Z drugiej strony tendencja do koncentrowania uwagi na samym sobie i swej relacji z najbliższym kręgiem rodzinnym pozostanie, w przypadku niektórych filmów, świadectwem narcystycznie zorientowanej kultury.

Na koniec przytoczę jeszcze „zewnętrzny” punkt widzenia: pogląd dwu autorów z sąsiednich krajów, którzy interesują się polskim dokumentem. Odmieniana – choć niezbyt odległa perspektywa (z Czech i Słowacji) – pozwala spojrzeć w jeszcze innym świetle na kondycję polskiego dokumentu. Andrea Slováková pisze w tekście z 2013 roku⁵⁶:

Polska kinematografia dokumentalna jest bardzo pokaźna ilościowo. [...]

W ostatnich dekadach wyraźnie przeważa skupienie uwagi na problematyce społecznej, przy użyciu różnych metod: od czystej obserwacji po sytuacyjny film happeningowy czy też dokument inscenizowany lub animowany.

Filmy przeprowadzają sondę społeczną i ukazują ludzi z marginesu, nazywają po imieniu mniej lub bardziej widoczne problemy, koncentrują się na opisie i interpretacji sytuacji społecznej⁵⁷.

⁵⁵ K. Taras, *Zdolni z Katowic*, „Kino” 2003, nr 6, s. 12–14.

⁵⁶ Autorka cytowanego artykułu wzięła pod uwagę 52 filmy powstałe w latach 2012–2013, prezentowane na targach filmowych i telewizyjnych.

⁵⁷ A. Slováková, *Výraz polského dokumentu / Formuła polskiego dokumentu*, w: *Český a polský dokumentární film...*, s. 105–116.

Jak widać, obraz z zewnątrz różni się zasadniczo od obrazu „wewnętrznego”, analizując tematykę filmów wybieranych na zagraniczne festiwale można odnieść wrażenie, że polscy autorzy zajmują się głównie problematyką społeczną.

„Co stanowi główny sens dokumentu od czasu, gdy przestał być elementem wywrotowym w walce o wolność społeczeństwa i od kiedy nie uczestniczy już w kształtowaniu »sumienia narodu«?” – takie pytanie zadaje autor ze Słowacji⁵⁸.

Co pojawiło się w miejsce tej poważnej misji, tradycyjnie charakteryzującej polską szkołę dokumentu? Rozwiązanie może być bardzo proste: nic konkretnego – nie istnieje jedna i jednoznaczna odpowiedź. Najwyraźniej dokument nie odgrywa już żadnej kluczowej roli, nie ma wyraźnej misji lub celu⁵⁹.

Tomáš Hučko widzi zagrożenia w komercjalizacji, podporządkowaniu filmów celom rozrywkowym, pomijaniu zasad gatunkowych, estetycznych i etycznych, które nie mogło nie mieć negatywnego wpływu na wartość i znaczenie dokumentów. Egzemplifikuje swe uwagi filmami: *Na działce*⁶⁰, fałszywym dokumentem *Na północ od Kalabrii*⁶¹ oraz *Cały dzień razem*⁶², w którym widz bawi się na rachunek przedstawicieli odmiennej kultury.

Autor dostrzega, podobnie jak cytowani powyżej polscy krytycy, ucieczkę od tematów społecznych w tematy osobiste, przekraczając dopuszczalny poziom voyeuryzmu czy ekshibicjonizmu – w filmach *Takiego pięknego syna urodziłam*⁶³, *Jakoś to będzie*⁶⁴, *Do bólu*⁶⁵ i *Ucieknijmy od niej*⁶⁶. Jako przykłady powściągliwego podejścia do spraw osobistych bohatera, powiązanego z zainteresowaniem szerszym kontekstem społecznym, wymienia filmy *Syberyjska lekcja*⁶⁷ i *Argentyńska lekcja* oraz *Tak trzeba żyć*⁶⁸, *Takie życie...*⁶⁹, *Kredens*⁷⁰, ale i *Nauczanie początkowe*⁷¹.

Hučko podkreśla istotną cechę filmów dokumentalnych:

[...] dokument predestynowany jest głównie do funkcjonowania lokalnego – narodowego – regionalnego (jakkolwiek to nazwiemy). Jego sens polega przede wszystkim na oddziaływaniu w kontekście lokalnym. Nie zamyka to przed filmem możliwości oddziaływania uniwersalnego – ale nie powinno być ono zakładane z góry, precyzyjnie projektowane, wymuszane realizacyjnie. Wspaniale,

⁵⁸ T. Hučko, *Dokąd zmierza polski dokument? Trendy i strategie w ostatniej dekadzie z punktu widzenia południowych sąsiadów*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 257–268.

⁵⁹ Tamże, s. 261.

⁶⁰ *Na działce* (2006), reż. Thierry Paladino.

⁶¹ *Na północ od Kalabrii* (2009), reż. Marcin Sauter.

⁶² *Cały dzień razem* (2006), reż. Marcin Koszałka.

⁶³ *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁴ *Jakoś to będzie* (2004), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁵ *Do bólu* (2008), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁶ *Ucieknijmy od niej* (2010), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁷ *Syberyjska lekcja* (1998), reż. Wojciech Staroń.

⁶⁸ *Tak trzeba żyć* (2007), reż. Paweł Sobczyk.

⁶⁹ *Takie życie...* (2010), reż. Daniel Zieliński.

⁷⁰ *Kredens* (2007), reż. Jacob Dammas.

⁷¹ *Nauczanie początkowe* (2009), reż. Marcin Bortkiewicz.

jeśli dokument, wrażliwy na życie konkretnych ludzi w konkretnym miejscu, co więcej – o uniwersalnych wartościach i znaczeniu, funkcjonuje również za granicą⁷².

Przytoczone opinie, choć z konieczności dość skrótowe, w innym świetle stawiają nagrody przyznawane polskim filmom dokumentalnym w świecie. Tu spotykają się opinie autorów „zewnątrznych” i „wewnętrznych”. Sukcesy na zagranicznych festiwalach, imponujące listy nagród w filmografiach młodych reżyserów, nie przekładają się na sukcesy finansowe, a nawet – dystrybucyjne. Na szczęście względność festiwalowych zwycięstw nie trapi najmłodszej generacji, dając jej energię do dalszych twórczych poszukiwań. Im mniej będą się one wpisywać w dominujące nurty i mody, tym większa szansa na wykreowanie dzieł, które zapiszą się na trwałe w dziejach kina.

Bibliografia

- 100/100. *Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.
- Armata J., *Elektryczka*, [online] <<http://culture.pl/pl/dzielo/elektryczka>>, dostęp: 20.05.2017.
- Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015.
- Darska B., *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.
- Dokument ucieka z Polski. Artur Liebhart: Bez pesymizmu*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9146,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Artur-Liebhart-bez-pesymizmu.html>>, dostęp: 27.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Chodnikiewicz: Problem z tematem społecznym*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9389,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Chodnikiewicz-Problem-z-tematem-spolecznym.html>>, dostęp: 31.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Gajewski: Świat w Polsce jest nieopisany*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,9469,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Gajewski-Swiat-w-Polsce-jest-nieopisany.html>>, dostęp: 25.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Rozmowa z Andrzejem Fidykiem*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9055,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Rozmowa-z-Andrzejem-Fidykiem.html>>, dostęp: 20.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Sauter: Jeżeli tematy są tego warte, to niech ucieka*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9454,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Sauter-Jezeli-tematy-sa-tego-warte-to-niech-ucieka.html>>, dostęp: 20.05.2017.
- Hendrykowski M., *Panorama polskiego dokumentu*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- Hučko T., *Dokąd zmierza polski dokument? Trendy i strategie w ostatniej dekadzie z punktu widzenia południowych sąsiadów*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Hučková J., *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.

⁷² T. Hučko, *Dokąd zmierza polski dokument...*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 268.

- Hučková J., *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Kalinowska I., *Man of Magnets. Marcin Wrona Interviewed*, „Kinoeye” 2003, t. 3, nr 2, [online] <<http://www.kinoeye.org/03/02/kalinowska02.php>>, dostęp: 20.05.2017.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Koehler K., *Gdzie świeci słońce, gdzie trawa zielona*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/blog/161,9177,1,1,Gdzie-swieci-slonce-Gdzie-trawa-zielona.html>>, dostęp: 2.06.2017.
- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kozubek M., *Filmoterapia*, Gdańsk 2016.
- Lubelski T., *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Mąka-Malatyńska K., *Affirmation, Acceptance and Rejection: Polish Contemporary Documentary Filmmakers and Their Relation to Poland's Documentary Film Tradition*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. 15, nr 24.
- Mąka-Malatyńska K., Kozłowski K., Czaja J., Śliwińska A., *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- Mirowska W., *Kazimierz Karabasz i jego uczniowie*, Łódź 2010.
- Po co udawać*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, nr 3.
- Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Przyłipiak M., *Kino Paladino, albo schyłek wielkich narracji*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.
- Slováková A., *Výraz českého dokumentu / Formuła polskiego dokumentu*, w: *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015.
- Smoleń M., *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu – spojrzenie na Zachód / Hranice a omezení současného českého dokumentu – pohled na Západ*, w: *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015.
- Smoleń M., *Poszukiwanie stylu narodowego w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Smoleń M., *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir”, czyli kilka uwag na temat produkcji filmów dokumentalnych po roku 1989*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. 13, nr 22, s. 59–72, [online] <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/issue/view/277>>, dostęp: 20.05.2017.
- Taras K., *Zdolni z Katowic*, „Kino” 2003, nr 6.
- Zawiśliński S., *Więcej, różnorodniej, szerzej, głębiej...*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, s. 59–60, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.
- Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.
- Żurawiecki B., *Gmeranie w duszy*, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3829-gmeranie-w-duszy.html>>, dostęp: 21.05.2017.

Filmografia

- 89 mm od Europy* (1993), reż. Marcel Łoziński.
- Agnieszki tu nie ma* (2011), reż. Paweł Józwiak-Rodan.
- Argentyńska lekcja* (2011), reż. Wojciech Staroń.
- Cały dzień razem* (2006), reż. Marcin Koszałka.
- Cudze listy* (2010), reż. Maciej Drygas.
- Człowiek magnes* (2001), reż. Marcin Wrona.
- Defilada* (1989), reż. Andrzej Fidyk.
- Do bólu* (2008), reż. Marcin Koszałka.
- Elektryczka* (2005), reż. Maciej Cuske.
- Elementarz* (1976), reż. Wojciech Wiszniewski.
- Jaka Polska* (1996), reż. Paweł Kędzierski, Andrzej Piekutowski.

Jakoś to będzie (2004), reż. Marcin Koszałka.
Kołysanka z Phnom Penh (2011), reż. Paweł Kłoc.
Koniec Rosji (2010), reż. Michał Marczak.
Kopalnia (1947), reż. Natalia Brzozowska.
Kredens (2007), reż. Jacob Dammas.
Kuracja (2004), reż. Maciej Cuske.
Mama, tata, Bóg i szatan (2008), reż. Paweł Józwiak-Rodan.
Na działce (2006), reż. Thierry Paladino.
Na północ od Kalabrii (2009), reż. Marcin Sauter.
Nauczanie początkowe (2009), reż. Marcin Bortkiewicz.
Pamiętaj, abyś dzień święty święcił (2008), reż. Maciej Cuske.
Po zwycięstwie 1989–1995 (1995), reż. Marcel Łoziński.
Rejs (1970), reż. Marek Piwowski.
Siedem kobiet w różnym wieku (1978), reż. Krzysztof Kieślowski.
Syberyjska lekcja (1998), reż. Wojciech Staroń.
Takiego pięknego syna urodziłam (1999), reż. Marcin Koszałka.
Takie życie... (2010), reż. Daniel Zieliński.
Tak trzeba żyć (2007), reż. Paweł Sobczyk.
Ucieknijmy od niej (2010), reż. Marcin Koszałka.
Wanda Gościńska. Włókniarzka (1975), reż. Wojciech Wiszniewski.
Więzi (2016), reż. Zofia Kowalewska.
Wszystko może się przytrafić (1995), reż. Marcel Łoziński.

Streszczenie

W 2016 roku Koło Dokumentalistów Stowarzyszenia Filmowców Polskich zorganizowało w Warszawie przegląd nazwany „100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego”. W wyniku przeprowadzonego plebiscytu wyłoniono dziesiątkę najlepszych dokumentów w historii polskiego filmu. Zarówno rezultat głosowania, jak i towarzyszące przeglądowi publikacje internetowe zasługują na komentarz. Z wielu zaprezentowanych wówczas wątków podjęto w niniejszym artykule kwestię ucieczki dokumentalistów od problemów krajowych. Z jednej strony jest to realizowanie filmów za granicami Polski i podejmowanie tematów dotyczących spraw tam się dziejących, czyli wyraźne trendy eskapistyczne, z drugiej – autoekspresja i ucieczka w prywatność własnego domu i życia rodzinnego, które stają się przedmiotem opisu.

Where is the Polish Documentary Film Escaping to? Reflections at the Beginning of the Second Century of Its History

Summary

In 2016, the Documentary Association of the Association of Polish Filmmakers organized in Warsaw a review “100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego” [“100/100. An Epoch of Polish Documentary”]. As a result of the plebiscite, the best documentaries in the history of Polish film were selected. Both the results of the vote and the Internet publications which reviewed “100/100” deserve a comment. From many of the topics discussed at that time, the issue of escaping documentalists from national problems have been addressed in this paper. On the one hand, it is escaping into the world – making films abroad, showing what important events happen in other countries, so clear escapist trends, on the other – self-expression and escape into the privacy of one’s home and family life, which becomes subject to description in a documentary film.

Piotr Skrzypczak

Zakład Filmu i Kultury Audiowizualnej
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Nowe źródło historii? Redefinicja gatunku filmu historycznego w dzisiejszym kinie polskim

Słowa kluczowe: filmowa adaptacja literatury, gatunek filmu historycznego, filmowa pop-historia, literacki historycyzm, kino świadomości narodowej

Key words: film adaptation of literature, historical film genre, film pop-history, literary historicism, cinema of historical awareness

Pierwsza część tytułu tego artykułu nawiązuje oczywiście do prekursorskiej na gruncie polskiego piśmiennictwa filmowego pracy Bolesława Matuszewskiego z 1898 roku¹. Ta aluzja nie jest przypadkowa. Kino było interpretowane przez Matuszewskiego jako jak najbardziej przekonująca i sugestywna metoda zapisu teraźniejszości – dokument historyczny dla kolejnych pokoleń. Ale przecież czy nie redefiniuje się dzisiaj pojęcia „historia”? W związku z imponującym rozwojem mediów audiowizualnych wydarzenia „przedwczorajsze” nie wydają się już aktualne, ale czy stają się „historią”? Proponuję przyrzeć się współczesnej wartości polskiego kina historycznego.

Twarda definicja określa film historyczny jako utwór odwołujący się do konkretnych wydarzeń i postaci historycznych (czasowo odległych od momentu realizacji dzieła filmowego)². Jako jeden z najwcześniej wyewoluowanych gatunków filmowych film historyczny okazał się bardzo popularną odmianą widowiska kinowego, często swobodnie interpretującego fakty, a przede wszystkim – eksponującego walory kinogeniczności w wielkim widowisku z masami statystów oraz imponującą scenografią. Obecnie w obręb gatunku filmu historycznego włącza się filmy rekonstruujące lub starające się dokumentować wydarzenia z historii najnowszej, czyli tego, „co działo się wczoraj”. W takim razie zaakceptujmy prowokującą, ale przecież żartobliwie wyrażoną raczej niż serio tezę Bronisława Geremka, który w dyskusji przy okazji realizacji *Potopu*³ stwierdził, że właściwie filmu historycznego nie da się zdefiniować, gdyż tak naprawdę wszystkie filmy są historyczne, ponieważ ukazują wydarzenia, które się już odbyły⁴. Problem z klasyfikacją i genologią filmu historycznego polega jednak na tym, że ten

¹ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, tłum. B. Michałek i in., Warszawa 1995.

² J. Wojnicka, *Film historyczny* [hasło], w: J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005, s. 369.

³ *Potop* (1974), reż. Jerzy Hoffman.

⁴ *Rozumiec czy ilustrować historię*, dyskutują: Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir i Ryszard Koniczek, „Kino” 1975, nr 6, s. 12.

gatunek często wchodzi w korespondencje z innymi: filmem batalistycznym (wojennym), filmem kostiumowym, filmem płaszcza i szpady czy biogramem filmowym (ang. *biopic*).

Dzieje polskiego kina historycznego od początków naszej kinematografii były ściśle związane nie tylko z badaniami historycznymi, uwzględniającymi określony rodzaj narracji historycznej i obierane w naukowych publikacjach strategię jej opracowywania i przekształcania⁵, ale również z interpretującą historię tradycją, przede wszystkim – z polską kulturą literacką, na której dziełach w większości opierały się filmy historyczne. Z repertuaru określeń odnoszących się do polskiego kina historycznego: filmowa pop-historia, literacki historyzm, kino narodowe, film patriotyczny, kino świadomości narodowej – to ostatnie, autorstwa Tadeusza Lubelskiego⁶, wydaje się najbardziej odpowiednie.

Pomysłodawcy rozpisanego w 2016 roku konkursu na scenariusz filmu o historii Polski zaproponowali podjęcie szeroko rozumianej tematyki historycznej, bez ograniczeń dotyczących tego, który fragment lub temat historii Polski ma być tematem historycznym. Podstawowym kryterium powinno być kryterium tematyczne (scenariusz z zakresu szeroko pojętej historii Polski). Drugim natomiast – kryterium wolności artystycznej. Na konferencji, która odbyła się 13 lipca 2016 roku, wicepremier, minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński ogłosił, że:

W jury zasiadają wybitni, doświadczeni twórcy, najlepsi scenarzyści, dobrzy reżyserzy, producenci i chodzi nam o to, żeby zapewnić odpowiedni poziom artystyczny. Naprawdę, nikomu nie zależy na tym, żeby zrobić jakiegos historycznego gniota i jeszcze dodatkowo propagandowego. Zależy nam na tym, żeby to była twórczość wartościowa i merytorycznie, i artystycznie. [...] Chodzi nam o to, żebyśmy wszyscy, jako Polska, na tym konkursie zyskali. Państwo ma obowiązek uczestniczyć w czymś takim – stwarzamy warunki, aby najlepsi twórcy, najlepsi kreatorzy pomysłów scenariuszowych w Polsce mogli zaistnieć. Jestem przekonany, że nawet z takich pomysłów wstępnych, które nie przejdą do drugiego etapu konkursu, można coś wyciągnąć. Dodatkowym efektem tego konkursu ma być rozbudzenie rynku. [...] wierzymy, że polska historia się obroni, że jest wystarczająco nośna, ważna, a z drugiej strony jest dla mnie oczywistością, że bardzo wiele ważnych tematów historycznych nie zostało podjętych, nie zostało sfilmowanych z bardzo różnych powodów, nie tylko finansowo-organizacyjnych⁷.

⁵ W. Guynn, *Przekształcanie historii w filmie*, tłum. T. Rutkowska, K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69, s. 5.

⁶ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 321.

⁷ *Konkurs stypendialny na stworzenie scenariusza filmu fabularnego z zakresu historii Polski*, [online] <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/konkurs-stypendialny-na-stworzenie-scenariusza-filmu-fabularnego-z-zakresu-historii-polski-6445.php>>, dostęp: 10.06.2017. Z kolei w wypowiedzi dla stacji TVN w audycji „Fakty po Faktach” sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego Jarosław Sellin zaznaczył, że ma to być polski film historyczny, ale z „rozmachem hollywoodzkim”, a odnosząc się do słów ministra spraw wewnętrznych Mariusza Błaszczaka, który na spotkaniu z nowojorską Polonią zaproponował, aby taki film miał hollywoodzką obsadę, na przykład Toma Cruise’a lub Mela Gibsona, stwierdził: „Marzymy, aby tak było [...] kiedy będziemy wiedzieli, o jakim scenariuszu mówimy, jaki scenariusz finansujemy naprawdę dużymi pieniędzmi, będziemy namawiali gwiazdy reżyserskie i aktorskie do partycypacji w tym projekcie” (*Jarosław*

Z ponad ośmiuset przesłanych projektów wyłoniono pięćdziesiąt i nagrodzono je stypendiami na stworzenie przez ich autorów treatmentów⁸. Finał konkursu jest przewidywany wkrótce. Na podstawie wypowiedzi ministra Glińskiego można sądzić, że formuła postulowanego scenariusza powinna pozostać otwarta, może to być projekt zarówno na film o małym budżecie, kameralny, ale i film „wielkiej produkcji”. Poszerzona została również perspektywa historyczna – zarówno dawnej, jak i najnowszej historii Polski.

Od filmowej pop-historii po kino narodowe. W kręgu podstawowych określeń

„Filmowa pop-historia”, termin utworzony przez Rafała Marszałka, pochodzący z klasycznej już, poświęconej kinu historycznemu pracy o tym samym tytule⁹, trafnie oddaje istotę funkcjonowania gatunku filmu historycznego w obszarze kultury popularnej, jednak w stosunku do polskiego kina historycznego wydaje mi się odpowiedni tylko częściowo ze względu na wyjątkowość funkcji, którą nie tylko mógłby, ale – jak oczekiwano i nadal się oczekuje – powinien spełniać. Chodzi o wyraźnie postulowaną rolę edukacyjną, pojmowaną jako interpretacja oraz komentarz do wydarzeń i procesów historycznych oraz związków kina historycznego z kulturą literacką.

Termin Janusza Plisieckiego „literacki historyzm”¹⁰, użyty wobec polskich adaptacji literatury, głównie XIX-wiecznej, można by uznać za termin odpowiedni, jednak nie dotyczyłby on tych wszystkich filmów, których podstawą scenariuszową nie był adaptowany utwór literatury historycznej. Natomiast określenie „kino narodowe”, pochodzące z opublikowanej w 2009 roku pracy pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Macieja Stroińskiego *Kino polskie jako kino narodowe*¹¹, akcentuje narodowość naszej kinematografii, ocenianej jako suwerenna wspólnota polityczna i świadomościowa, jednak filmy historyczne to tylko część „kina narodowego”, chociaż jest to akurat ta właśnie część, którą

Sellin o konkursie, [online] <<http://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju.3/jaroslaw-sellin-o-konkursie>>, dostęp: 10.06.2017).

W jury pod przewodnictwem scenarzysty Jarosława Sokoła zasiadli: Piotr Dzieciół (producent), Joanna Kos-Krauze (reżyser), Wojciech Roszkowski (historyk), Wojciech Tomczyk (scenarzysta), Mateusz Werner (publicysta), Rafał Wieczyński (reżyser), Dariusz Wieroniejczyk (producent filmowy), Remigiusz Włost-Matuszak (publicysta). Por. *Napisz scenariusz i wygraj. Rusza konkurs na film historyczny*, [online] <<http://www.tvp.info/26143161/napisz-scenariusz-i-wygraj-rusza-konkurs-na-film-historyczny>>, dostęp: 10.06.2017.

⁸ „Treatment stanowi próbną, często fragmentaryczną, wersję scenariusza rozpisaną na poszczególne epizody i sceny. [...] pozwala producentowi wyrobić sobie opinię na temat potencjału filmowego i wartości rozważanego projektu, a scenarzyście – zaprezentować próbkę opowiadanej historii scena po scenie” (M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” 2012, t. 11, nr 20, s. 140).

⁹ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

¹⁰ J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1999, s. 124.

¹¹ *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.

spontanicznie i naturalnie uznajemy za najbardziej rozpoznawalną w sensie narodowego dziedzictwa i w ten sposób – najbardziej wyrazistą.

Z pojęciem narodowości stylu wyraźnie koresponduje zagadnienie „narodowości” kinematografii oraz tak zwanego stylu narodowego, o którym pisał Lubelski¹². Odnosząc się do analizy zjawiska kina narodowego dokonanej przez Andrew Higsona na gruncie kinematografii brytyjskiej, autor pojęcia „kina świadomości historycznej” skonstatował, że:

Po pierwsze kinematografia narodowa funkcjonuje w dyskursie wymiany ekonomicznej; można ją wtedy utożsamiać z „krajowym przemysłem filmowym”, a o narodowości filmu decyduje obywatelstwo producenta, co komplikuje się naturalnie w przypadku koprodukcji. Po drugie w szeroko rozumianym dyskursie kultury istotna jest treść i tematyka filmów; to one decydują o tym, czy dany utwór współtworzy tożsamość narodową w świadomości widza. Po trzecie kinematografie narodową można ujmować w kategoriach tak zwanej oglądalności; liczą się wtedy te filmy, które wzbudzają największe zainteresowanie publiczności. Po czwarte pojęcie to występuje w dyskursie historycznofilmowym, ujmowane inaczej w kategoriach normatywnych niż deskryptywnych i utożsamiane z kinem artystycznym, składającym się na trwałe dziedzictwo danego państwa¹³.

Zdefiniowanie pojęcia „kino narodowe” w kontekście polskich filmów o historii wydaje się pozornie proste, ale jest – paradoksalnie – trudniejsze niż w przypadku innych kinematografii, łączących wysiłek produkcyjny kilku kinematografii, na przykład USA, Niemiec, Wielkiej Brytanii itp. Martyna Olszowska w kontekście „aury kina narodowego” otaczającej recepcję *Kanału*¹⁴ pisała, że:

Język, styl, źródło finansowania, narodowość aktorów czy reżysera przestają być dzisiaj wyznacznikami pozwalającymi określić daną produkcję jako angielską, włoską, francuską czy australijską. Tom O'Regan w *Australian National Cinema* uznaje pojęcie kina narodowego za równie złożone jak sama współczesna kultura narodowa. „Kino narodowe” jest więc w jego ujęciu efektem interakcji między tym, co lokalne, i tym, co międzynarodowe – dlatego też spojrzenie O'Regana na kino narodowe nie wyklucza wpływu produkcji hollywoodzkich, a niekiedy wręcz uznaje za słuszne w dobie zglobalizowanej kultury oraz nasilających się międzykulturowych zależności i wpływów. Trudno jednak patrzeć w ten sposób na filmy, które powstały kilkadziesiąt lat temu, gdy o wiele prościej było wyznaczyć granice kin narodowych¹⁵.

Biorąc pod uwagę tak różne przykłady „filmów historycznych”, zrealizowanych w różnych kinematografiach, w kilku dekadach kina, w procesie produkcji których proporcje udziału koproducentów przedstawiały się rozmaicie (choćby

¹² T. Lubelski, *Wstęp*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 5–9.

¹³ Tamże, s. 8.

¹⁴ *Kanał* (1956), reż. Andrzej Wajda.

¹⁵ M. Olszowska, *Mit Powstania Warszawskiego a polskie kino narodowe*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 143.

*Popiołów*¹⁶ i *Dantona*¹⁷, *Patrioty*¹⁸ i *Australii*¹⁹), należy zgodzić się z tezą Olszowskiej. Po pierwsze nie wytrzyma porównania argument siły wpływu formuły koprodukcji na charakter artystycznego przekazu tak zwanej narodowej przynależności w filmach z lat sześćdziesiątych czy osiemdziesiątych ubiegłego wieku z tą funkcjonującą obecnie. Rzadka w przypadku polskiego kina formuła koprodukcji inaczej przedstawia się w *Potopie* czy *Popiołach*, w odniesieniu do których trzeba właściwie pisać o usługach kinematografii ZSRR i Bułgarii (konnica i statyści, kostiumy i plenery)²⁰. Podkreślanie narodowego charakteru polskich filmów historycznych, szczególnie w przypadku literackiego historyzmu – filmów opartych na polskiej klasycie literackiej – sprawiało, że dopuszczano wkład koproducenta na zasadzie „cichego”, bo pozostającego w tle współpracownika polskiego przedsięwzięcia. Ze względów politycznych nie zatajano uwarunkowań czy celów propagandowych, ale też i nie podkreślano oficjalnie, a w każdym razie nie nachalnie, wkładu produkcyjnego „bratnich krajów” w sztandarowe przedsięwzięcia naszej narodowej kinematografii, którymi były *Popioły* na podstawie powieści Stefana Żeromskiego czy pierwsze dwie sfilmowane części *Trylogii* Henryka Sienkiewicza – co szerokiej widowni, oczekującej na kino polskiej narodowej świadomości historycznej, mogłoby mimowolnie i podświadomie niedobrze się kojarzyć. A jednak ze zdumieniem przeczytałem ostatnio w pewnym opisie prasowym *Potopu*, że jest to film produkcji: Polska/ZSRR (*sic!*).

Dyskusja polityczna nad kontrowersyjnymi *Popiołami*, nieakceptowanymi przez dużą część polskiej widowni, a perfidnie wykorzystywanymi przez Władysława Gomułkę i jego polityczne otoczenie dla celów propagandowych, nie pozwalała temu filmowi uzyskać szerokiego poparcia kinowej publiczności, podobnego do sukcesów *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda²¹ na podstawie powieści Sienkiewicza czy popularności rozbudowanych batalistycznie widowisk zrobionych „ku pokrzepieniu serc”, ale jak świetnie operatorsko zrealizowanych – adaptacji dwóch części *Trylogii* w reżyserii Jerzego Hoffmana.

Zupełnie inaczej było w *Dantonie* – filmie zrealizowanym w ponurym okresie stanu wojennego w Polsce, z niemal równomiernie rozłożonym wkładem realizacyjnym kinematografii polskiej i francuskiej; znakomicie dobrana obsada aktorska z obu krajów, francuskie wnętrza i plenery, francuski kompozytor, polscy – scenograf i kostiumolog. *Danton*, film nakręcony na podstawie dramatu Stanisławy Przybyszewskiej, ośmielił się interpretować Wielką Rewolucję z perspektywy zarówno samej Polki, jako autorki dramatu, podstawy literackiej scenariusza, polskich współautorów scenariusza (Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland i Bolesława Michałka), reżysera i odtwórcy jednej z dwóch głównych ról

¹⁶ *Popioły* (1965), reż. Andrzej Wajda.

¹⁷ *Danton* (1982), reż. Andrzej Wajda.

¹⁸ *Patriota* (2000), reż. Roland Emmerich.

¹⁹ *Australia* (2008), reż. Baz Luhrmann.

²⁰ Podobnie było z krymskimi plenerami okolic Bachczysaraju w *Panu Wołodyjowskim* (1969) oraz białoruskimi plenerami i udziałem kawalerii „Mosfilmu” we wspomnianym już *Potopie*.

²¹ *Krzyżacy* (1960), reż. Aleksander Ford.

– Maximiliena Robespierre’a (Wojciecha Pszoniaka). Na pytanie nie tyle może o „francuski styl narodowy”, ile o niefrancuską ocenę francuskiej historii w bardzo udanym artystycznie filmie Wajdy odpowiadali krytycy filmowi znad Sekwany w nierzadko cierpkich recenzjach.

Styl narodowy polskiego kina historycznego

Geneza polskiego stylu narodowego w literaturze i sztuce oraz połączona z nim geneza polskiego kina historycznego jako narodowego jest w dużej mierze związana z tradycją romantyczną polskiej kultury literackiej, malarskiej i filmowej. Analizując to zjawisko, Mariola Dopartowa sformułowała tezę, że wieloznaczne pojęcie polskiego romantyzmu zrealizowało się w zespole zewnętrznych wyznaczników stylu i koncepcji dzieł artystycznych. Swoisty romantyczny „byt utajony” przestał egzystować jako tylko mglista abstrakcja, ale uzyskał konkretne, także filmowe, znamiona i zaczął funkcjonować w kulturowej przestrzeni własnego miejsca i czasu, chociaż było to dziedzictwo długo niepoddawane krytycznej refleksji:

Z polskim poczuciem tożsamości wiąże się przekonanie, że – w myśl zasady „my z niego wszyscy” – jesteśmy z Chopina, z Mickiewicza, z Sienkiewicza, ze Słowackiego, z Wyspiańskiego, Matejki czy innej narodowej świętości. [...] Już w latach rodzenia się europejskiego modernizmu [...] w Polsce zaczęto z podejrzliwością przypatrywać się dewaluacji pojęć takich jak wszelkie pochodne słów „naród” i „polskość”, przy jednoczesnym wplataniu ich w sferę sztuki i związanego z nią przeżycia estetycznego. [...] Po przeszło stu latach „bytu utajonego” rozparcelowana zbiorowość zachowała pretensje do bycia narodem (niezadko wybranym) przy jednoczesnym postępującym karleniu duchowym, moralnym, intelektualnym, twórczym. Brzozowski, Prus, Wyspiański czy Żeromski wskazywali na swoistą głuchotę i ślepotę Polaków, wykazywaną wobec jakichkolwiek demaskacji zbiorowej ułudy, jaką stało się poczucie przynależności do rodu Tytanów, której nie trzeba ani wypracowywać, ani wywalczyć, ani potwierdzić jakimkolwiek wysiłkiem, ofiarą, osiągnięciem²².

Ostra teza Dopartowej, sformułowana wobec powszechnego niegdyś w polskim kinie historycznym pojęcia „polskości” czy stereotypu narodowego charakteru Polaków, a postulowanego również obecnie jako pożądany obraz naszej historii i kultury²³, może wpływać na perspektywę i styl widzenia naszej historii już

²² M. Dopartowa, *Artystyczne „szkoły polskie” wobec tożsamości narodowej w XIX i XX wieku*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 20–22.

²³ Dowodem tego mogą być postulaty zawarte we wspomnianym na wstępie konkursie na scenariusz polskiego filmu historycznego, o którym między innymi mówił minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński w wywiadzie udzielonym Konradowi Piaseckiemu w stacji telewizyjnej TVN 5 listopada 2016. Przesianie przez gęste sito komisji scenariuszowej 856, później 811 projektów scenariuszy, zredukowanie do 80, a w końcowym efekcie – do pięciu powinno, jego zdaniem, wyłonić projekty jak najlepiej realizujące założenia polskiego kina historycznego jako narodowego.

od momentu odzyskania przez Polskę niepodległości, co widać wyraźnie w filmach tak zwanego nurtu patriotycznego polskiego kina lat dwudziestych XX wieku, nie zawsze klasyfikowanych jako „historyczne”, ale raczej interpretujące najnowszą wówczas historię zmagania i dążeń niepodległościowych Polaków. Henryk Marek Słoczyński pisał o braku uczciwej i rzetelnej refleksji historycznej nad romantycznym dziedzictwem polskiego patriotyzmu w refleksji nad Matejkowską interpretacją nie tylko historii, ale także współczesności przez pryzmat tradycji, ale nie o próbach jej nowoczesnej analizy, ponieważ tak zawsze było u Matejki z rozumieniem współczesności: zupełnie od niej oderwany, te jej okruczości, które docierały do jego świadomości, składał w całość według kryteriów wziętych z czasu minionego²⁴. Komentując powyższą opinię, Dopartowa pisała o pewnej manipulacji tym dziedzictwem:

Podjętych tu kwestii, mimo ich zdroworozsądkowej rzeczywistości, nie ma w popularnych monografiach Matejki czy w programach edukacyjnych. Od 1945 roku Matejko i Sienkiewicz zamieniają się w „krzepicieli serc”, którzy przechowali, niczym w wypełnionych ziemią z Transylwanii trumnach Nosferatu, „polskość” i „ducha narodowego”. Powieściowi *Krzyżacy*, malarska *Bitwa pod Grunwaldem* stawały się żywym symbolem nienawiści do odwiecznego wroga, który po pięciuset latach jedynie połamiał dawny krzyż w kształt swastyki, ale właściwie oba symbole znaczyły to samo. Władza ludowa dała społeczeństwu takiego Matejkę, jakiego chciało ono jeszcze za życia malarza, traktowała go jako narkotyki pozwalający na słodkie sny o przynależności do rodu Tytanów²⁵.

Redefinicja pojęcia stylu narodowego w sztuce polskiej pojawiła się w 1923 roku dzięki profesorom warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Styl narodowy w ich ujęciu miał godzić nowoczesność z narodową i lokalną tradycją artystyczną, sztukę elitarną z ludową, wyrażać wagę historycznego momentu, zdobić, upiększać „odzyskany dom” i zarazem uwolnić go od obcych wpływów – śladów po rozbiorach, wzmacniać przywiązanie wszystkich obywateli do nowego państwa²⁶. Czy definicja „polskiego filmu historycznego” wymagałaby podobnego odświeżenia? W słownikowym wyjaśnieniu hasła „historyczny film” można przeczytać:

Jeden z najstarszych gatunków filmowych, odwołujący się zazwyczaj do konkretnych wydarzeń i postaci historycznych. Początki filmu historycznego sięgają pierwszych prób pionierów kina [...]. Jedną z odmian filmu historycznego w początkach kina były inscenizacje wydarzeń, w której specjalizował się G. Méliès [...]. Modną odmianą filmu historycznego stał się supergigant czasem historyczny, którego gatunkowymi wyznacznikami były (obok wystawnego budżetu): gwiazdorska obsada, rozbudowane sekwencje batalistyczne, swobodne traktowanie faktów oraz (trwający nawet kilka lat) okres produkcyjny. [...] Twórcy f. h. próbują też rekonstruować wydarzenia sprzed lat, uzupełniając fabułę o poetykę dokumentu²⁷.

²⁴ H.M. Słoczyński, *Matejko*, Wrocław 2000, s. 142.

²⁵ M. Dopartowa, dz. cyt., s. 14.

²⁶ Tamże, s. 28.

²⁷ P. Litka, *Historyczny film* [hasło], w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 407.

W 2009 roku do zbiorów Filмотeki Narodowej trafił fragment filmu *Kościuszek pod Racławicami* z 1913 roku²⁸, wtedy rozpowszechnianego po przeróbkach pod tytułem *Bitwa pod Racławicami*, w reżyserii twórcy podpisującego się Orland. O znalezisku tym wiadomo było, że film zrealizowano pod auspicjami wytwórni niemieckiej. Można by uznać *Kościuszkę pod Racławicami* za jeden z pierwszych polskich filmów historycznych, jednak nie był on oficjalnie „polskim” filmem w czasie nieistnienia suwerennego państwa. Równie niepomyślne były losy już kręconej przez polskich twórców pierwszej adaptacji *Potopu* – w ostateczności film zrealizowała wytwórnia rosyjska²⁹.

Film historyczny jak żaden inny gatunek wymaga wyjątkowego wysiłku realizacyjnego, nic więc dziwnego, że w odrodzonym państwie polskim widowisko historyczne było niemal zjawiskiem kinematograficznie nieobecnym. Natomiast wydatną część polskiej już niepodległej produkcji filmowej stanowiły filmy z nurtu patriotycznego o różnej wartości artystycznej: *Cud nad Wisłą*³⁰, *Idziemy do Ciebie Polsko*³¹, *Carska faworyta*³² czy *Tam na błoniach błyszczy kwiecie*³³. Historię powstania styczniowego w filmie *Rok 1863*³⁴ według *Wiernej rzeki* Żeromskiego, z udziałem weteranów tego powstania, sprowadzono do formuły melodramatu. Ukoronowaniem całego nurtu filmów patriotycznych był zrealizowany w dziesiątą rocznicę odzyskania niepodległości *Pan Tadeusz*³⁵ – utwór będący ambitną adaptacją dzieła Mickiewicza, ale także pretendujący do miana widowiska historycznego. Zrealizowany przy wykorzystaniu sporego budżetu i z dbałością o realia epoki Mickiewicza (kostiumy, plenery nad Świteznią oraz na zamku w Mirze Nowogrodzkiej), stylizowany na prace Andriolliego *Pan Tadeusz* – najdroższa produkcja lat dwudziestych – był zwieńczeniem całej

²⁸ *Kościuszek pod Racławicami* (1913), reż. Orland. Film został nakręcony na podstawie dramatu Władysława Ludwika Anczyca z 1881 roku o tym samym tytule.

²⁹ „Na pierwszą adaptację *Potopu* dał pozwolenie sam Henryk Sienkiewicz w Oblęgorku. Powieść miał sfilmować Edward Puchalski, a prawo wyłącznej eksploatacji uzyskała zawiązana jesienią 1913 roku w Warszawie spółka »Sokół«. [...] W epizodzie obrony Częstochowy zapowiadano udział sześciuset statystów, jednak realizację wiosną 1914 r. przerwano. Carski generał Rausch von Traubenberg zabronił użycia wojsk rosyjskich, nie wyraził również zgody na udział polskich statystów. Ponad tysięczną taśmę filmową kupiła od Puchalskiego moskiewska wytwórnia Aleksandra Chanżonkowa. Film, po znacznych przeróbkach, miał premierę już w czasie trwania pierwszej wojny światowej, 14 kwietnia 1915 r. Reżyserię objął Piotr Czardynin, a nazwisko Puchalskiego (współpracującego przy rosyjskiej wersji) nie pojawiło się nawet w czołówce. Polski pisarz Igor Newerly sygnalizował w 1915 roku związek wyświetlania w Warszawie *Potopu* z ambicjami rządu carskiego pozyskania Polaków (do armii). Zatem kulisy powstania pierwszej adaptacji wiązały się z cenzurą carską i polityką panslawizmu” (J. Szymala, *Filmowy obraz Potopu szwedzkiego (1655–1660)*, „Kwartalnik Sarmacki” 2013, 1 (3), s. 11, [online] <<http://historykon.pl/filmowy-obraz-potopu-szwedzkiego-1655-1660/>>, dostęp: 10.06.2017).

³⁰ *Cud nad Wisłą* (1921), reż. Ryszard Bolesławski.

³¹ *Idziemy do Ciebie Polsko* (1913), reż. Nina Niovilli.

³² *Carska faworyta* (1918), reż. Aleksander Hertz.

³³ *Tam na błoniach błyszczy kwiecie* (1920), reż. Wiktor Biegański.

³⁴ *Rok 1863* (1922), reż. Edward Puchalski.

³⁵ *Pan Tadeusz* (1928), reż. Ryszard Ordyński.

serii filmów o tematyce patriotycznej, o czym pisała Grażyna Stachówna w interesującym studium *Ułan i dziewczyna (i koń)*³⁶.

Prawdziwym przełomem w dziedzinie wielkich, realizowanych z rozmachem i ambitniejszych widowisk o tematyce historycznej okazał się film z tego samego 1928 roku, *Huragan*³⁷. To był prawdziwy „huragan” w polskiej kinematografii. Opowieść o powstaniu styczniowym, brance margrabiego Wielopolskiego i ukazana na tym tle historia miłosna Tadeusza i Heleny była również filmem rocznicowym (60. rocznica powstania styczniowego) i pełnym inkrustracji pracami Artura Grottgera. *Huragan* był filmem sprawnie zrealizowanym, bardzo dobrze sfotografowanym i ciekawie zmontowanym (na przykład montaż atrakcji przeplatany z montażem intelektualnym Eisensteina). Józef Lejtes jako pierwszy w kinematografii polskiej adaptator z prawdziwego zdarzenia (filmował utwory Żeromskiego, Nałkowskiej, Gojawiczyńskiej) był też pierwszym twórcą kosztowniejszych obrazów historycznych – kostiumowego melodramatu *Barbara Radziwiłłówna*³⁸ według scenariusza Anatola Sterna oraz pierwszej polskiej „superprodukcji” – *Kościuszki pod Raclawicami*³⁹.

Kościuszkę pod Raclawicami w reżyserii Lejtesa realizował oczywiście schemat romansu na tle panoramy historycznej i powieślał temat „ułana i dziewczyny”, jednak, pomijając te banalne rozwiązania i pewne kompromitujące niedociągnięcia scenograficzne, a takie były smutne realia produkcyjne ówczesnego polskiego kina, film ten posiadał kilka scen imponujących wówczas swoim rozmachem – na czele z finałową plenerową sekwencją bitwy raclawickiej, zrealizowanej z udziałem polskiego wojska. Docenić dzisiaj trzeba walory filmowej bitwy raclawickiej, nie tylko ze względu na przejrzystość jej narracji i tempo podkreślone sprawnym montażem (ciekawe zdjęcia operujące dalekimi planami), ale także pod względem walorów kompozycji kadru. Lejtes inspirował się w tej sekwencji malarstwem – Jana Matejki, Wojciecha Kossaka oraz Jana Styki, zaś w innych, kameralnych – Jeana Pierre’a Norblina i Piotra Stachewicza w udanych zdjęciach Alberta Wywerki i Hieronima Vlassaka. Mimo to kinematografia polska *Kościuszką pod Raclawicami* zamykała przed II wojną bilans widowisk historycznych jako bardzo skromny.

Krótki oddech – po wojnie

Z ankiety społecznej przeprowadzonej w 1948 roku przez czasopismo „Film”, zmanipulowanej przez cenzurę, można się było dowiedzieć, że ponad trzy tysiące biorących w tym badaniu Polaków chciałoby zobaczyć polskie filmy wojenne, a około półtora tysiąca – filmy historyczne⁴⁰. W wynikach innej sondy, chyba

³⁶ G. Stachówna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 38–39.

³⁷ *Huragan* (1928), reż. Józef Lejtes.

³⁸ *Barbara Radziwiłłówna* (1936), reż. Józef Lejtes.

³⁹ *Kościuszkę pod Raclawicami* (1938), reż. Józef Lejtes.

⁴⁰ M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999, s. 173.

również przeredagowanej, czytelnicy odpowiadali, że chcieliby zobaczyć ekranizację *Krzyżaków* Sienkiewicza zrealizowaną na ziemiach Warmii i Mazur lub *Ogniem i mieczem* – film batalistyczny, ale „[...] z uwypukleniem buntu Chmielnickiego i ruchu wolnościowego chłopów ukraińskich przeciw magnaterii i szlachcie”⁴¹.

Do czasu produkcji socrealistycznego *Podhala w ogniu*⁴² polska kinematografia zrealizowała zaledwie dwa filmy, w których tłem wydarzeń była historia: *Warszawską premierę*⁴³ – pełną socrealistycznych podtekstów opowieść o genezie i wystawieniu *Halki* Moniuszki – oraz *Młodość Chopina*⁴⁴, utwór, w którym losy młodego Chopina posłużyły jako pretekst do ukazania konfliktu postępowych romantyków z zatwardziałymi światopoglądowo klasykami oraz Wiosny Ludów jako preludia do komunistycznej międzynarodówki.

Podhale w ogniu miało być reinterpretacją Sienkiewiczowskiej wizji epoki, w której rozgrywa się akcja *Ogniem i mieczem*. Chociaż treścią tego filmu jest bunt chłopstwa na Podhalu, wywołany i kierowany przez Aleksandra Kostkę-Napierskiego, to jest to „powstanie” ukazane jako konsekwencja buntu ukraińskich kozaków – i liczne tego świadectwa można znaleźć w dialogach tego filmu. Już otwierające utwór sceny przybycia Kostki-Napierskiego do karczmy w Pcimiu i jego efektowne szermiercze starcie z magnatem Jordaniem zaaranżowano dosyć bezczelnie na epizody z *Trylogii* Sienkiewicza, zaś sam bohater przypomina uświadomionego politycznie i społecznie przywódcę ludu w rodzaju Janosika, Rob Roya czy Robin Hooda, ale kierującego się logiką dialektyki dziejowej oraz sprawiedliwości społecznej w duchu równości mas. Główna część filmu – oblężenie przez zjednoczoną szlachtę i magnaterię dowodzonego przez Kostkę-Napierskiego zamku w Czorszynie – również powieliła Sienkiewiczowski motyw oblężonej twierdzy. Bohaterscy obrońcy zostają zwyciężeni, a Kostka-Napierski ginie męczeńską śmiercią. Natrętna i prymitywna propaganda komunistyczna wycierająca z *Podhala w ogniu* mogła przypodobać się władzom, ale może mniej – widzowi. Mimo malowniczości górskich plenerów, scen zbiorowych kręconych z użyciem barwnej taśmy pozyskanej z ZSRR, realizowane przez niemal trzy lata *Podhale w ogniu* nie okazało się ani artystycznym, ani frekwencyjnym sukcesem. Widzowie oczekiwali czegoś innego, zdecydowanie lepszego, efektowniejszego.

Po okresie „szkoły polskiej” pierwszym, który był w stanie przekonać władze państwowe do projektu realizacji adaptacji jednej z powieści historycznych Sienkiewicza i zmobilizować potężne środki produkcyjne, był Aleksander Ford. Ford miał wielki apetyt na kilka widowisk historycznych; myślał o realizacji *Potopu*, poważnie zastanawiał się nad reżyserowaniem w koprodukcji z Czechosłowacją barwnej, w formacie panoramicznym, historii zbójnika Ondraszka, ostatecznie jednak uzyskał *placet* władz na kosztowną realizację *Krzyżaków*, do których przymierzał się pod koniec lat pięćdziesiątych również Wajda,

⁴¹ Tamże, s. 193.

⁴² *Podhale w ogniu* (1956), reż. Jan Batory.

⁴³ *Warszawska premiera* (1951), reż. Jan Rybkowski.

⁴⁴ *Młodość Chopina* (1952), reż. Aleksander Ford.

asystent, a jak się później okazało – konkurent Forda. Złośliwi komentatorzy tej sytuacji mówili później, że dobrze, iż Wajda nie nakręcił tego filmu, bo wtedy bitwę pod Grunwaldem wygraliby... Krzyżacy.

Pigułka terapii narodowej i pospolite realizacyjne ruszenie

Nakręcony w 1960 roku obraz *Krzyżacy* Forda oficjalnie był filmem zrealizowanym z okazji 550. rocznicy bitwy grunwaldzkiej, jednak faktycznym powodem jego powstania był narastający konflikt pomiędzy Polską – a właściwie Układem Warszawskim – i Niemiecką Republiką Federalną. Dodatkowym impulsem, odpowiednio wykorzystanym propagandowo przez władze PRL-u, było przywdzianie przez kanclerza Konrada Adenauera na państwowej jubileuszowej uroczystości płaszcza zakonu krzyżackiego. Ford otwarcie zaprezentował analogię pomiędzy symboliką swastyki i czarnego krzyża na płaszczech rycerzy zakonu. Co więcej państwo krzyżackie, które przemierza Jurand w drodze do Szczytna, jest upiorną pustynią z szubienicami, zaś sam początkowy najazd Krzyżaków na Jurandowy kasztel miał się odwoływać do przeżyć tej części widowni, która pamiętała obrazy hitlerowskich bestialstw:

Nieuznawanie granicy na Odrze i Nysie przez Republikę Federalną i domaganie się jej rewizji przez zachodnioniemieckie ziomkostwa dodatkowo uwiarygodniły endecki wzorzec myślenia przejęty przez powojenną propagandę. Podwaliną powrotu do Polski piastowskiej była nie tylko II wojna, ale jeden historyczny ciąg niemieckich agresji: od Krzyżaków, poprzez Fryderyka II, Bismarcka, aż po Hitlera i Adenauera w krzyżackim płaszczu. Na tle takich kul Bolesław Bierut był legalnym następcą Bolesława Chrobrego⁴⁵.

Z budżetem 33 milionów polskich złotych, 18 tysiącami kostiumów, z czasem ekranowym 166 minut, sfilmowany na negatywie Eastman Color Kodak film Forda, zrealizowany w ciągu zaledwie jednego roku, miał wszelkie cechy naszego polskiego supergiganta. Ten efektowny film, który stał się „zbiorową terapią narodową”, „lekarstwem narodowym we wszystkich kolorach”⁴⁶ po wielu gorzkich, w sensie historiozoficznym, filmach szkoły polskiej, okazał się najchętniej oglądanym przez polską publiczność polskim filmem (35 milionów widzów) oraz bardzo udaną produkcją eksportową – sprzedano go do 45 krajów. Prasa komentowała realizację *Krzyżaków* w typowym dla produkcji supergiganta tonie, informując na przykład, że 40 kilometrów taśmy zużytej podczas realizacji filmu dałoby odległość większą niż z Warszawy do Otwocka itd. Piętnastominutowa finałowa sekwencja grunwaldzka została zrealizowana w ponad 150 ujęciach, co wystarczyłoby do zmontowania jednego filmu pełnometrażowego. We wprowadzeniu do tej sekwencji przemycono pewne propagandowe akcenty: w naradach Krzyżaków i Słowian pojawiły się dialogi i gesty bohaterów

⁴⁵ A. Krzemiński, *Upiory nasze i wasze*, „Wprost” 2003, nr 40, s. 33.

⁴⁶ Tytuł recenzji Zygmunta Kałużyńskiego. Podaję za: M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 126.

korespondujące z rzeczywistością polityczną 1959 roku, sprowadzając całość do sensu: NATO będzie walczyć z Układem Warszawskim.

Krzyżacy Forda okazali się filmem dosyć przebiegłe – i jak dzisiaj widać, ciągle atrakcyjnie pod względem dramaturgicznym i wizualnym – łączącym aktualne przesłanie polityczne z literackim opisem historycznych wydarzeń. Pierwszy polski „supergigant” nie sprzeniewierzał się zresztą zupełnie powieści Sienkiewicza, a nawet nie wyzbywał się akcentów religijności w laicyzującej na siłę Polaków dekadzie gomułkowskiej, okazując się „klechdą domową ku pokrzepieniu serc”⁴⁷. Oficjalnie podkreślano, że ten film był ukoronowaniem wysiłków włożonych w rozbudowę polskiego przemysłu filmowego i dał świadectwo pewnej dojrzałości organizacyjnej oraz produkcyjnej. Tymczasem realizacja *Krzyżaków* wydawała się raczej pospolitym ruszeniem niż zupełnie profesjonalnie przygotowywanym przedsięwzięciem filmowym. Mimo to drzwi do realizacji wielkich produkcji historycznych zostały otwarte.

Jeżeli Ford zaprezentował kilka rozwiązań sygnalizujących pewne paradigmaty stylistyczne, które składałyby się na styl narodowy kina historycznego w nowej formule panoramicznego, barwnego widowiska, to *Pan Wołodyjowski* i *Potop* wyraźnie ten styl zdefiniowały.

Ku pokrzepieniu serc – filmowe adaptacje *Trylogii* Henryka Sienkiewicza

Można pisać o „filmowości” *Trylogii* i twierdzić, że opisany w niej obraz przeszłości jest mało prawdopodobny, jeżeli idzie o oddanie całego kolorytu epoki, i tylko dla badania poszczególnego detalu pozostaje wierny historycznym źródłom. Ale można też stwierdzić, że w swojej interpretacji zdarzeń *Trylogia* oddala się od obiektywnej prawdy historycznej, a więc stanowi nowe, świeże pole interpretacyjne dla scenarzysty. Można też uznać, że w powieściach Sienkiewicza to od jednostek, konkretnych bohaterów powieści zależy przebieg wydarzeń historycznych i że tak należy je ukazać. Problem, przed którym musiał stanąć adaptator *Trylogii*, polega więc na rozterce „czy”, a już z pewnością „na ile” pozostać wiernym Sienkiewiczowi i sprostać rzetelnej prawdzie, refleksji historycznej, respektując jej najaktualniejsze ustalenia. Jeżeli twórca filmowy z najszlachetniejszą nawet intencją pozostania wiernym współczesnej wiedzy historycznej poprawia Sienkiewicza, skończyć się to musi fiaskiem. Na swój sposób sympatyczni Kozacy i aroganccy przedstawiciele magnaterii i szlachty polskiej w *Ogniem i mieczem*⁴⁸ może bliżsi są prawdziwym postaciom żyjącym w XVII-wiecznej Polsce, ale w filmowej adaptacji Sienkiewiczowskiego schematu

⁴⁷ Zob. G. Stachówna, „*Krzyżacy*” – filmowa klechda domowa, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 97.

⁴⁸ *Ogniem i mieczem* (1999), reż. Jerzy Hoffman.

narracyjnego wydają się co najmniej nieprzekonujący⁴⁹. Wydarzenia historyczne od początków kina stanowiły najbardziej atrakcyjną dekorację dla przygodowej, czasami wręcz nieprawdopodobnej fabuły:

Eksponując postać bohatera i dbając o koloryt przedstawianej historycznej epoki, film przygodowy posługuje się stereotypami, które spełniają funkcję swoistych sygnałów rozpoznawczych. Dotyczy to przede wszystkim wizerunku sławnych postaci historycznych. [...] Układ czytelnych opozycji wymaga, żeby niepokodzony ze światem bohater przeciwstawiał się złu. Nie chodzi o to, aby wydarzenia ekranowe dokumentowały bezprawie możliwych, ale aby stanowiły tych cech uproszczoną i skondensowaną reprezentację⁵⁰.

Zupełnie innym wyzwaniem dla reżysera *Trylogii* jest najistotniejsza dla niego formuła widowiska – scenografia i zdjęcia. W kuriozalnej włosko-francuskiej adaptacji *Ogniem i mieczem*, filmie *Col ferro e col fuoco*⁵¹, widz ma do czynienia nie tylko z formułą easternu w sferze wizualnej. Oto krajobraz stepów imitowały w tym filmie te same plenery, które służyły do realizacji scen włoskich spaghetti westernów, a rolę Skrzetuskiego odtwarzał... Pierre Brice, znany z roli heroicznego Winnetou z cyklu niemieckich filmów kręconych według powieści Karola Maya.

Wielki film historyczny był realizowany od samych początków kina i interpretował historię dla osiągnięcia najlepszych efektów wizualnych. Hollywoodzki, a później włoski supergigant, w coraz doskonalszej rozdzielczości barw i na szerokim ekranie, pojawił się pod koniec lat pięćdziesiątych jako konkurencja dla ekspansywnej telewizji. Większa niż w małej i monochromatycznej telewizji czytelność oraz wyrazistość szerokiego ekranu otwierała perspektywy filmowej przestrzeni, co wykorzystano w rozwijających się systemach filmu panoramicznego (Cinemascope, Metroscope, Vista-Vision). Formuła widowiskowości filmu historycznego była tego naturalną konsekwencją:

Dzieje SG [filmu określanego jako supergigant – P.S.] jako rodzaju filmowego obrazują pewien charakterystyczny paradoks. Wbrew potocznemu nazewnictwu, sugerującemu związek z makrohistorią, supergigant hollywoodzki rodzi się jako ekspozycja izolowanych i historycznych neutralnych obrazów. W istocie takie sekwencje, jak bitwa, oblężenie miasta, triumfalny pochód, uroczystość dworska czy, z drugiej strony, eksplozje natury – mieszczą się w techniczno-filmowym, a nie historycznym porządku. Stanowią o określonym typie wizualnej ekspresji bez względu na swój problemowy rodowód. Stąd bliskie sąsiedztwo opowieści mitologicznych z tymi, które dają producentowi możliwość wskazania inscenizacyjnego rozmachu⁵².

Zdjęcia Jerzego Lipmana w *Panu Wołodyjowskim* i Jerzego Wójcika w *Po-topie* to arcydzieła sztuki operatorskiej. Mimo że skrócone na dwóch zaledwie

⁴⁹ Podobnie stało się z politycznie poprawnym wujaszkiem Mahdim w drugiej adaptacji *W pustyni i w puszczy* – z 2001 roku, w reżyserii Gavina Hooda.

⁵⁰ R. Marszałek, dz. cyt., s. 46.

⁵¹ *Col ferro e col fuoco* (pol. *Ogniem i mieczem*, 1962), reż. Fernando Cerchio.

⁵² R. Marszałek, dz. cyt., s. 132.

kamerach Arriflex, wydają się – szczególnie po ich cyfrowej renowacji (ale przecież pamiętam je również z kina) – o wiele ciekawsze niż zdjęcia Grzegorza Kędzierskiego w *Ogniem i mieczem*, zrealizowane zarówno na potrzeby dużego kinowego i małego telewizyjnego ekranu (czteroczęściowy miniseria⁵³), jak i poszerzonej formy ekranu kinowego, o wiele efektowniej potrafiącego wygrać wszelkie walory historycznego widowiska.

Dwa długotrwałe przemarsze kilkutyśięcznych wojsk – szwedzkiego i polskiego – ukazują dzisiaj rozmach przedsięwzięcia tak samo jak doniesienia z planu filmu o lokalizacji plenerów, dekoracjach, tłumach statystów, konnicy itd. W takim duchu próbowano również przygotować kampanię reklamową filmowego *Ogniem i mieczem*. W materiałach prasowych można odnaleźć pełną listę miejsc zdjęciowych, opis dekoracji przedstawiającej Zbaraż (wzniesionej na poligonie w Biedrusku), opisy tysięcy przygotowanych kostiumów, replik broni, setek sztucznych zarostów i imitacji styropianowych końskich trupów⁵⁴. Choć ograniczony małym zapasem taśmy Eastmana i dyspozycją dwóch kamer, sunie niekończący się niemal pochód Szwedów przez pola zbóż, idzie potop szwedzki przez Polskę. I mimo że Hoffman tłumaczył później, że nadinterpretowano to jako niezamierzony zamysł estetyczny, rozwiązanie to okazało się – paradoksalnie – wizualnym i dramaturgicznym sukcesem.

Film historyczny na usługach propagandy lat siedemdziesiątych

Inni twórcy filmów historycznych z lat siedemdziesiątych z wyraźnie mniejszym powodzeniem usiłowali wykorzystać formułę szerokoekranowego, barwnego widowiska. W *Gnieździe*⁵⁵ oraz dyskretniej może w *Koperniku*⁵⁶, ale już zupełnie otwarcie w *Kazimierzu Wielkim*⁵⁷ można dostrzec zamysł natrętnej propagandy wyzierającej spod płaszcza dawnej historii Polski. Nie zdołali tego zmienić konsultacje scenarzystów z wybitnymi historykami – portrety Mieszka I, Kazimierza Wielkiego i Kopernika były nieinteresujące i nieprzekonujące, fabuły niemrawe, a rozwiązania wizualne – nieatrakcyjne. Deklaratywne popisy retoryczne Mieszka, nakłaniającego oporną starszyznę do otwarcia się na świat i rządzenia w Gnieźnie po swojemu, jedną myślą, jedną wiarą, jedną ręką, raziły – mimo energii aktorskiej Pszoniaka – nachalnymi nawiązaniem do propagandy czasów dekady Edwarda Gierka. W *Kazimierzu Wielkim* tytułowy bohater uosabiał bogaty inwentarz zasług w konwencji żywotów świętych, chociaż

⁵³ *Ogniem i mieczem* (serial TV, 2001), reż. Jerzy Hoffman.

⁵⁴ Pisałem o tym obszerniej w artykule: P. Skrzypczak, *Nieoczekiwane kłopoty z „najbardziej filmowym pisarzem”*. O ekranizacjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza, w: *Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, red. B. Burdziej, E. Owczarz, Toruń 2010, s. 175–194.

⁵⁵ *Gniazdo* (1974), reż. Jan Rybkowski.

⁵⁶ *Kopernik* (1973), reż. Czesław i Ewa Petelscy.

⁵⁷ *Kazimierz Wielki* (1976), reż. Czesław i Ewa Petelscy.

i on musiał się kojarzyć z I sekretarzem, który „[...] zastał Polskę drewnianą, a zostawił murowaną”⁵⁸.

Wprawdzie wiele filmów historycznych zrealizowanych przed 1989 rokiem zawierało treści postulowane przez władze PRL-u, ale – na co zwrócił uwagę Marek Haltof – widzowie i tak interpretowali te dzieła według własnego klucza, niezależnego od faktycznych intencji ich twórców:

Najbardziej kasowymi przebojami polskiego kina w połowie lat sześćdziesiątych były filmowe adaptacje narodowej klasyki literackiej. Zdobyły one również uznanie krytyki. Większość stała się przedmiotem burzliwych debat, dotyczących zazwyczaj historycznych i politycznych kwestii poruszanych przez te filmy, nie zaś samych filmów. Niektóre z nich odczytywano ponadto jako historyczne parable współczesnej Polski. Był to tradycyjny sposób odbioru filmów w Polsce; upowszechnił się on jeszcze u schyłku lat siedemdziesiątych oraz po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Ryszard Kapuściński trafnie opisuje tę szczególną właściwość systemu komunistycznego: „każdy tekst jest odczytywany u nas jako aluzyjny, każda opisana sytuacja, nawet najbardziej odległa w czasie i przestrzeni, jest natychmiast, niemal odruchowo, przekładana na sytuację polską. W ten sposób każdy tekst jest u nas tekstem podwójnym, pomiędzy liniami druku poszukuje się przekazu napisanego atrymentem sympatycznym, w dodatku ten utajony przekaz jest traktowany jako ważniejszy i – przede wszystkim – jako jedynie prawdziwy. Wynika to nie tylko z trudności mówienia językiem otwartym, językiem prawdy. Dzieje się tak również dlatego, że nasz kraj zaznał wszelkich burzliwych doświadczeń i jest nadal wystawiany na dziesiątki prób tak najprzeróżniejszych, że już każdemu w naturalny sposób wszelka historia nie nasza z naszą będzie się kojarzyć”⁵⁹.

Film historyczny w perspektywie narracji historycznej i wizualnej historii

Jak zauważył Michael Stevenson w opracowaniu zatytułowanym *Polskiego kina wyjście w historię*⁶⁰, od 1945 roku do transformacji ustrojowo-gospodarczej w 1989 roku pomiędzy obywatelami a państwem nie panowała całkowita próżnia. Komunikacja ponad podziałami przebiegała różnymi kanałami, do których należały: Kościół, edukacja i rodzina⁶¹. Podobną funkcję mogły spełniać wartościowe, w jak najmniejszym stopniu podlegające naciskom politycznym filmy historyczne lub adaptacje literatury zanurzonej w historii: *Popioły*, *Faraon*⁶²,

⁵⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 343.

⁵⁹ M. Haltof, dz. cyt., s. 140.

⁶⁰ M. Stevenson, *Polskiego kina wyjście w historię*, w: *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesora Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.

⁶¹ Tamże, s. 282.

⁶² *Faraon* (1965), reż. Jerzy Kawalerowicz.

*Hrabina Cosel*⁶³, *Noce i dnie*⁶⁴ oraz oczywiście *Pan Wołodyjowski i Potop*. Po 1989 roku polscy twórcy filmowi, zdaniem Stevenсона, usiłowali używać różnych strategii, z których wiele okazało się chybionych:

Niektórzy podejmowali próbę rozrachunku z przeszłością – dotyczy to zwłaszcza Andrzeja Wajdy, z jego powrotem do tematu Holocaustu w *Korczaku* (1990) i *Wielkim Tygodniu* (1995) oraz ponownej oceny powstania warszawskiego z 1944 r. w *Pierścionku z orłem w koronie* (1992). Zdecydował się on także, co okazało się wielkim sukcesem, zmierzyć się z dziedzictwem polskiej klasyki literackiej, przenosząc na ekran *Pana Tadeusza* (1999)⁶⁵.

Zmiana systemu produkcji spowodowana brakiem całościowego jej finansowania ze strony państwa oraz skierowanie zainteresowań twórców filmowych w stronę nowszej historii (mimo powodzenia dużych przedsięwzięć realizacyjnych, takich jak *Ogniem i mieczem* oraz *Quo vadis?*⁶⁶) wywołała zmianę charakteru formuły widowiska i repertuaru polskiego kina historycznego. W pewnym sensie wiązało się to również ze zmianą podejścia do retoryki historycznej w filmie, tego, jak filmy przekształcają przeszłość historyczną.

W przywołanym już opracowaniu zatytułowanym *Przekształcanie historii w filmie* William Guynn zbadał zagadnienie relacji zachodzących pomiędzy narracją historyczną a minioną rzeczywistością, do której ona się odwołuje, oraz kwestię retoryki reprezentacji w filmie⁶⁷. Odnosząc się do dociekań nad narracją historyczną Paula Ricouera, Guynn zaproponował trzy sposoby rozumienia historycznej *mimesis*: pod znakiem 1) tego, co tożsame, 2) tego, co różne, 3) tego, co analogiczne. Pierwsza strategia opiera się na zmniejszeniu dystansu czasowego między momentem, w którym historyk pisze, a momentem historycznym, o którym pisze. Historyk identyfikuje się z tym, co było, ale śledzi również to, co jest uniwersalną myślą, ukrytą w konkretnym momencie historycznym⁶⁸. Jeżeli przyjmie się, że podobną strategię tożsamości da się zastosować w stosunku do filmu historycznego, to można wskazać na niebezpieczeństwo nieuczciwej manipulacji faktami historycznymi, które rzekomo zapowiadają rzeczywistość współczesną (przykładowo przemycający „propagandę sukcesu” *Kazimierz Wielki* czy ostrzegający przed „anarchią Solidarności” *Zamach stanu*⁶⁹).

Druga strategia – strategia tego, co różne – kładzie nacisk na obcość dyskursu historycznego, a nie na oswojenie tej obcości i definiuje różnicę (*difference*) dystansu czasowego jako istotną relację między dyskursem a rzeczywistością przeszłości⁷⁰. W ujęciu filmowym mógłby to być utwór, którego autor nie uzurpuje sobie prawa do pełnej rekonstrukcji historycznej i realizuje film „na motywach

⁶³ *Hrabina Cosel* (1968), reż. Jerzy Antczak.

⁶⁴ *Noce i dnie* (1975), reż. Jerzy Antczak.

⁶⁵ M. Stevenson, *Polskiego kina wyjście w historię*, w: *Między słowem a obrazem...*, s. 287.

⁶⁶ *Quo vadis* (2001), reż. Jerzy Kawalerowicz.

⁶⁷ W. Guynn, dz. cyt., s. 5.

⁶⁸ Tamże, s. 6–7.

⁶⁹ *Zamach stanu* (1980), reż. Ryszard Filipiński.

⁷⁰ W. Guynn, dz. cyt., s. 7–8.

historii”. Za taką swobodną fantazję historyczną można by uznać *Hiszpankę*⁷¹, obraz, w którym udokumentowane fakty i sytuacje z powstania wielkopolskiego wpleciono w sytuacje irracjonalne, wizyjne i wątki rodem z awanturniczego kina akcji. Sam reżyser przyznawał się do intencji zaprezentowania własnej, a nie podręcznikowej wizji historii, chociaż w konsekwencji doszedł do zaskakującego dla mnie wniosku, że w ten sposób zapragnął uzyskać efekt odbicia w historii problemów nam współczesnych:

Zacząłem się uczyć historii w PRL-u. W trakcie mojej edukacji zaczęto jej uczyć inaczej. Historia jest zawsze na czyichś usługach. Jest zawładnięta przez politykę. Tymczasem historia należy do wszystkich. Nie ma ani jednej, ani dwóch twarzy. Ma ich tysiące. Jest tylko i wyłącznie jednostkowa. Jej zbiorowy obraz ma dla mnie znaczenie tylko w kontekście cykli, którym się poddaje. Cała reszta jest iluzją wywoływaną przez umysły tych, którzy ją opisują i którzy ją próbują zagarnąć i wykorzystać do własnych celów. Artysta ma prawo do swojego oglądu historii, jak każdy człowiek. Nie powinien tworzyć propagandy, ale ma prawo używać historii do inspirowania innych. Ma prawo przeglądać w niej swoją współczesność⁷².

Trzecia strategia dyskursu historycznego respektuje to, co analogiczne. Nie pozostając w sferze ani tożsamości, ani różnic, historyk określa relację podobieństwa między rzeczywistością przeszłości a swoją jej interpretacją. Relacja ta opiera się na podobieństwie oddzielającym dyskurs od rzeczywistości⁷³. Klasyczny film historyczny Guynn definiuje na podstawie pojęcia prefiguracji. Taki utwór posiada według niego przede wszystkim charakter dyskursywny:

[...] klasyczne filmy historyczne mogą być definiowane przez przystawalność do systemu kodów wykorzystywanych w konstrukcji tekstu, narracja historyczna jest czynnikiem, który pochodzi spoza tego systemu, dlatego też manifestuje się jako wyraźna praca konstrukcji tekstowej. Te dwa problemy składają się na pozorny paradoks. Z jednej strony film historyczny musi brać pod uwagę specyfikę „języka filmowego”, z drugiej odchodzi od norm tego języka, co jest warunkiem narracji historycznej, i konstruuje sam siebie jako dyskurs⁷⁴.

Podobne stanowisko zajęli inni badacze kina historycznego – Marc Ferro oraz Robert A. Rosenstone. W obszernym wywiadzie zamieszczonym w pracy *Kino i historia*, zatytułowanym *O trzech sposobach pisania historii*, udzielonym czasopismu „Cahiers du Cinéma”, Ferro stwierdził, że:

Realizacja tych filmów [historycznych – P.S.] zmusza do refleksji nad funkcją historii, nad naturą stosowanych przez nią gatunków, nad więzią, jaka istnieje między wyborem tematu a implikowanym przezeń ujęciem. To, co nie zawsze można dostrzec podczas pisania książki, ujawnia się z całą brutalnością w trakcie realizacji filmu. Myślę tu na przykład o wyraźnej opozycji historyków a historią rozumianą jako багаż i dziedzictwo społeczne. Nie chodzi o to, że jedna

⁷¹ *Hiszpanka* (2015), reż. Łukasz Barczyk.

⁷² *Pozwalam śnić widzom*, z Łukaszem Barczykiem rozmawia D. Bierczyńska, „Kino” 2015, nr 4, s. 26.

⁷³ W. Guynn, dz. cyt., s. 9.

⁷⁴ Tamże, s. 11.

jest słuszniejsza od drugiej, każda bowiem pełni swoistą dla siebie funkcję; chodzi o to, że podczas realizacji filmu w nieunikniony sposób powstaje problem zastosowania danego gatunku, perspektywy, którą trzeba wybrać, aby rozpastryć tę czy tamtą kwestię⁷⁵.

O umieszczeniu dyskursu historycznego w kontekście konwencji i gatunku i o związanych z tym konsekwencjach pisał Rosenstone:

Historycy z łatwością mogą dostrzec, w jaki sposób filmowe konwencje – zarówno fabularne, jak i dokumentalne – kształtują czy wypaczają przeszłość. Pomaga w tym kontekst dzieł pisanych, które umożliwiają ocenę utworów historii wizualnej. Zbyt łatwo jednak lekceważymy fakt, że historia pisana, zwłaszcza znarratywowana, również podlega wpływowi konwencji gatunkowych i językowych. Trzeba to wyraźnie podkreślić. Tak wielu uczonych zajmowało się w ostatnich latach problemami narracji, że „narratologia” stała się osobną dziedziną badań. W tym miejscu warto przypomnieć kilka wypracowanych w tej dziedzinie tez, które można odnieść także do historii w filmie. Po pierwsze, ani życie ludzi, ani narodów nie ma kształtu „opowieści” historycznej. Narracje, czyli spójne opowieści posiadające początek, środek i zakończenie, są konstruowane przez historyków, którzy próbują nadać sens przeszłości. Po drugie, narracje pisane przez historyków to w rzeczywistości „fikcje werbalne”. Historia pisana stanowi przedstawienie przeszłości, a nie samą przeszłość. Po trzecie, natura świata historycznego w narracji zależy po części od gatunku lub stylu (podobnych jak w literaturze pięknej), w jakim historyk prowadzi opowieść – ironicznego, tragicznego, heroicznego czy romantycznego. Wreszcie po czwarte, język nie jest przezroczysty i nie oddaje przeszłości takiej, jaką była naprawdę. Język nie tyle odzwierciedla przeszłość, co raczej ją stwarza, nadaje jej strukturę i nasyca znaczeniem⁷⁶.

Efektom specyficznej gry, którą twórca filmu historycznego prowadzi z widzem, gry opartej na swoście pojmowanej manipulacji wiedzą i danymi, znaczeniami obrazowymi i językowymi, a także historycznymi artefaktami, jest to, że granica między przeszłością a teraźniejszością, wyznaczająca tradycyjną historyczność, w trakcie jakiejś przygodnej wersji historycznego świata możliwego jest permanentnie zacierana. Początek historii jest wyznaczany przez moment, w którym odbiorca zaczyna grę – nawigację, a kończy się, kiedy interaktor nie ma już siły nawigować – pisał Piotr Witek i podkreślał rolę medium filmowego w prowadzeniu procesów percepcyjnych widza:

Sposoby kreowania, istnienia oraz funkcjonowania różnego rodzaju obrazów historycznych w kulturze są sterowane zarówno przez media, jak i nawyki percepcyjne w taki sposób, że percepcja, mając wpływ na mediatyzację, sama znajduje się pod jej wpływem, co skutkuje tym, że niejako zwrotnie zmiany ulegają wzory i nawyki percepcyjne odpowiedzialne za praktyki wizualizacyjne, dzięki czemu zmianie ulegają również te ostatnie oraz generowane przez nie obrazy⁷⁷.

⁷⁵ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011, s. 55.

⁷⁶ R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 106–107.

⁷⁷ P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 34, s. 164.

Przypadek przywoływanego już filmu zatytułowanego *Patriota*, zrealizowanego przez Rolanda Emmericha, reżysera niemieckiego pochodzenia, ale świetnie zaaklimatyzowanego w głównym nurcie hollywoodzkiego kina katastroficznego, jak najlepiej oddaje charakter współczesnej produkcji, w której udziałowcami są reprezentanci kinematografii różnych narodowości, jednoczący się nie tyle pod gwiazdzystym sztandarem, ile pod znakiem wytwórni Columbia Entertainment i Centropolis Entertainment. Jeden z pierwszych etapów procesu narodzin państwowości Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej dawał doskonałe alibi dla obsadowego współdziałania: wykonawcy głównej roli – Australijczyka Mela Gibsona (pierwotnie proponowano do niej Kevina Spacey), angielskiego generała – Anglika Toma Wilkinsona, francuskiego oficera – Francuza Tcheke'ego Kayro, w atmosferze monumentalnej muzyki niemieckiego kompozytora Hanza Zimmera. „Ponadnarodowość” tego przedsięwzięcia wydaje się jednak pozorna. Wszyscy wymienieni, od pewnego czasu „naturalizowani”, zadomowili się dobrze w Hollywood, uczestnicząc w wysokobudżetowych produkcjach, blockbusterach nie tylko epickiego kina⁷⁸. Wykorzystanie paradygmatów stylistycznych hollywoodzkiego kina batalistycznego oraz kostiumowego, a także obfite cytowanie motywów zaczerpniętych z amerykańskiego folkloru i efektowne filmowanie naturalnych amerykańskich plenerów złożyły się na „amerykańskość” tego filmu. Sukcesem okazał się bardzo przychylny odbiór amerykańskiej widowni.

Ciekawym kazusem wpisania filmowego utworu w historyczny i kulturowy paradygmat okazała się strategia obrana przez twórców *Australii*. Film Buza Luhrmanna jest interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze chodzi o odniesienie się do kodu zbiorowej świadomości narodowej Australijczyków – społeczeństwa w równym stopniu co amerykańskie złożonego z wielu różnych grup etnicznych, ale pod względem tworzenia i spajania funkcjonującego w państwowości jeszcze młodszej. Cel ten został zrealizowany poprzez odwołanie się do bardzo ważnego, ale niezbyt dawnego epizodu poprzedzającego wybuch wojny na Pacyfiku i dotyczącej Australię agresji Japonii. Po drugie chodzi o przedstawienie szerokiej widowni dramatycznej, oficjalnie przemilczanej przez kolejne rządy Australii sytuacji dyskryminacji jej rdzennych mieszkańców – Aborygenów. Ta wstydliva i wyciszana kwestia, niełatwa zresztą w kilku swoich aspektach do zupełnie jednoznacznej oceny, okazała się przyczyną kontrowersji w ocenie wartości faktograficznej i ideologicznej, o czym mogłem się przekonać na podstawie rozmów z australijskimi widzami filmu Luhrmanna. Określenie „film historyczny” w odniesieniu do *Australii* nie wydaje się odpowiednie, nawet gdy idzie o stworzenie scenariusza na podstawie prawdziwych wydarzeń historycznych i biorąc pod uwagę niespełna dwuwiekową historię niepodległej Australii oraz realizacyjny rozmach tego filmu. Gatunkowo *Australia* reprezentuje raczej kino epickie (ang. *epic movie*), z wyeksponowanym na pierwszym planie wątkiem melodramatycznym, co dobrze znamy, a jakże, już z Sienkiewiczowskiego

⁷⁸ Ciekawym zbiegiem okoliczności grający już na pozycji gwiazdy w filmie Emmericha Wilkinson jedną ze swoich pierwszych ról filmowych wykreował w filmie *Wajdy Smuga cienia* (1976) na podstawie prozy Josepha Conrada – anglojęzycznej koprodukcji polsko-bułgarsko-brytyjskiej, o której doprawdy trudno pisać w kategoriach „stylu narodowego” czy „kina narodowego”.

pomysłu na powieść z dawnych wieków, znajdującego realizację we wszystkich jego utworach historycznych – romantycznej fabuły na tle dziejowym.

Czy więc można z pewną odpowiedzialnością uznać styl *Australii* za „australijski styl narodowy”, a sam film za przykład australijskiego kina narodowego, porównując go chociażby z historycznym *Gallipoli*⁷⁹, a z kolei ten ze *Źródłem nadziei*⁸⁰? Na zamiar producentów i twórców uczynienia z *Australii* oficjalnego filmowego folderu tego kraju wskazywałyby takie czynniki, jak sam temat, lokalizacja zdjęć, a przede wszystkim dobór realizatorów i ekipy aktorskiej – głównie australijskiego reżysera, powracającego po hollywoodzkich sukcesach do rodzinnego kraju, podobnie jak zadomowieni (przynajmniej częściowo) w USA Australijczycy Nicole Kidman i Hugh Jackman. Został w ten sposób wyemitowany wyraźny sygnał: to film **australijski**, australijskiego reżysera, z australijskimi aktorami, choć wyraźnie korzystający z artystycznych rozwiązań popularnego kina hollywoodzkiego i z udziałem wykonawców powracających na tę chwilę z dobrowolnej emigracji aktorskiej. Tymczasem *Australię* zrealizowano z inicjatywy i pod auspicjami studia 20th Century Fox, zaś scenariusz do tej wysokobudżetowej produkcji (130 mln dolarów) opracował między innymi Ronald Harwood, autor scenariusza *Pianisty*⁸¹. Teza Toma O'Regana sformułowana w monografii *Australian National Cinema*⁸², interpretująca pojęcie kina narodowego jako zjawisko równie złożone co sama współczesna kultura narodowa, jako interakcję między tym, co lokalne, i tym, co międzynarodowe, jest więc w pełni trafna.

Wnioski

Pozostają odpowiedzi na dwa pytania. Pierwsze dotyczy dystansu czasowego, czyli „historii”, w kontekście zdefiniowania gatunku kina historycznego, zarówno gdy chodzi o tę najnowszą przeszłość – sprzed kilkudziesięciu lat, jak i tę odleglejszą – sprzed kilku wieków. Co już jest, a co nie jest jeszcze historią? Drugie dotyczy charakteru polskiego kina narodowego. Szczerze odpowiem, że mam mniejszy problem z udzieleniem odpowiedzi na to drugie pytanie, ale ciągle zastanawiam się nad odpowiedzią na pierwsze. Jeżeli można pisać o redefinicji polskiego kina historycznego, to przecież w pewnym sensie dokonuje się ona na naszych oczach.

Konkurs na scenariusz polskiego widowiska historycznego zostanie wkrótce rozstrzygnięty, realizacja filmu kinowego trwa długo, czyli to, co wydarzyło się zaledwie „przedwczoraj”, już okazuje się historią?

⁷⁹ *Gallipoli* (1981), reż. Peter Weir.

⁸⁰ *Źródło nadziei* (2014), reż. Russell Crowe.

⁸¹ *Pianista* (2002), reż. Roman Polański.

⁸² T. O'Regan, *Australian National Cinema*, London – New York 1996.

Bibliografia

- Dopartowa M., *Artystyczne „szkoły polskie” wobec tożsamości narodowej w XIX i XX wieku*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Ferro M., *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011.
- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Guynn W., *Przekształcanie historii w filmie*, tłum. T. Rutkowska, K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69.
- Haltof M., *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002.
- Hendrykowska M., *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999.
- Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” 2012, t. 11, nr 20.
- Jarosław Sellin o konkursie, [online] <<http://www.tvn24.pl/wiadomości-z-kraju.3/jaroslaw-sellin-o-konkursie>>, dostęp: 10.06.2017.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Konkurs stypendialny na stworzenie scenariusza filmu fabularnego z zakresu historii Polski*, [online] <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/konkurs-stypendialny-na-stworzenie-scenariusza-filmu-fabularnego-z-zakresu-historii-polski-6445.php>>, dostęp: 10.06.2017.
- Krzemiński A., *Upiory nasze i wasze*, „Wprost” 2003, nr 40.
- Łitka P., *Historyczny film* [hasło], w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008.
- Lubelski T., *Wstęp*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- Matuszewski B., *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, tłum. B. Michałek i in., Warszawa 1995.
- Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.
- Napisz scenariusz i wygraj. Rusza konkurs na film historyczny*, [online] <<http://www.tvp.info/26143161/napisz-scenariusz-i-wygraj-rusza-konkurs-na-film-historyczny>>, dostęp: 10.06.2017.
- Olszowska M., *Mit Powstania Warszawskiego a polskie kino narodowe*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- O'Regan T., *Australian National Cinema*, London – New York 1996.
- Plisiecki J., *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1999.
- Pozwalam śnić widzom*, z Łukaszem Barczykiem rozmawia D. Bierczyńska, „Kino” 2015, nr 4.
- Rosenstone R.A., *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Rozumieć czy ilustrować historię*, dyskutują: Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir i Ryszard Koniczek, „Kino” 1975, nr 6.
- Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, red. B. Burdziej, E. Owczarz, Toruń 2010.
- Skrzypczak P., *Nieoczekiwane kłopoty z „najbardziej filmowym pisarzem”. O ekranizacjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, w: *Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, red. B. Burdziej, E. Owczarz, Toruń 2010.
- Słoczyński H.M., *Matejko*, Wrocław 2000.
- Stachówna G., „*Krzyżacy*” – *filmowa klechda domowa*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
- Stachówna G., *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Stevenson M., *Polskiego kina wyjście w historię*, w: *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.
- Szymala J., *Filmowy obraz Potopu szwedzkiego (1655–1660)*, „Kwartalnik Sarmacki” 2013, 1 (3), s. 11, [online] <<http://historykon.pl/filmowy-obraz-potopu-szwedzkiego-1655-1660/>>, dostęp: 10.06.2017.

Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
Witek P., *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 34.
Wojnicka J., *Film historyczny* [hasło], w: J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.

Filmografia

Australia (2008), reż. Baz Luhrmann.
Barbara Radziwiłłówna (1936), reż. Józef Lejtes.
Carska faworyta (1918), reż. Aleksander Hertz.
Col ferro e col fuoco (pol. *Ogniem i mieczem*, 1962), reż. Fernando Cerchio.
Cud nad Wisłą (1921), reż. Ryszard Bolesławski.
Danton (1982), reż. Andrzej Wajda.
Faraon (1965), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Gallipoli (1981), reż. Peter Weir.
Gniazdo (1974), reż. Jan Rybkowski.
Hiszpanka (2015), reż. Łukasz Barczyk.
Hrabina Cosel (1968), reż. Jerzy Antczak.
Huragan (1928), reż. Józef Lejtes.
Idziemy do Ciebie Polsko (1913), reż. Nina Niovilli.
Kanał (1956), reż. Andrzej Wajda.
Kazimierz Wielki (1976), reż. Czesław i Ewa Petelscy.
Kopernik (1973), reż. Czesław i Ewa Petelscy.
Kościuszko pod Racławicami (1913), reż. Orland.
Kościuszko pod Racławicami (1938), reż. Józef Lejtes.
Krzyżacy (1960), reż. Aleksander Ford.
Młodość Chopina (1952), reż. Aleksander Ford.
Noce i dni (1975), reż. Jerzy Antczak.
Ogniem i mieczem (1999), reż. Jerzy Hoffman.
Ogniem i mieczem (serial TV, 2001), reż. Jerzy Hoffman.
Pan Tadeusz (1928), reż. Ryszard Ordyński.
Pan Wołodyjowski (1969), reż. Jerzy Hoffman.
Patriota (2000), reż. Roland Emmerich.
Pianista (2002), reż. Roman Polański.
Podhale w ogniu (1956), reż. Jan Batory.
Popioły (1965), reż. Andrzej Wajda.
Potop (1974), reż. Jerzy Hoffman.
Quo vadis (2001), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Rok 1863 (1922), reż. Edward Puchalski.
Smuga cienia (1979), reż. Andrzej Wajda.
Tam na błoniach błyszczą kwiecie (1920), reż. Wiktor Biegański.
Warszawska premiera (1951), reż. Jan Rybkowski.
W pustyni i w puszczy (2001), reż. Gavin Hood.
Zamach stanu (1980), reż. Ryszard Filipiński.
Źródło nadziei (2014), reż. Russell Crowe.

Streszczenie

Dzieje polskiego filmu historycznego od jego początków były ściśle związane nie tylko z badaniami historycznymi, uwzględniającymi pewien rodzaj narracji historycznej i przyjmowane w opracowaniach naukowych strategie ich przekształcania, ale również z interpretacją naszej kultury literackiej i malarskiej – poświęconej historii. Z repertuaru terminów, którymi określa się filmy poświęcone historii tej bliższej i odleglejszej, jak

na przykład „filmowa pop-historia”, „literacki historyzm”, „kino świadomości historycznej”, to ostatnie wydaje się najbardziej właściwe.

Problematyka filmowej interpretacji historii okazuje się obecnie bardzo istotna z powodu poszukiwań repertuarowych – tematów rekonstruujących najnowszą historię. Zaprojektowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego konkurs na scenariusz filmu historycznego otwiera różne formuły filmowe: od utworu kameralnego aż po wielkie widowisko. Niewyraźnie została określona perspektywa czasowa historii najnowszej i tej sprzed wielu wieków. Dystans czasowy podejmowanych przez kinematografię procesów i wydarzeń wyraźnie się jednak zmniejsza. Za historyczne uważa się filmy, które ukazują to, co działo się zaledwie „przedwczoraj”. Nasuwa się więc pytanie o trafność i aktualność definicji filmu historycznego. Być może konieczna jest jego redefinicja. Może w tym pomóc rekonesans w dzieje polskiego kina historycznego.

New Source of History? A Redefinition of the Historical Film Genre in Contemporary Polish Cinema

S u m m a r y

The history of Polish historical film has not only been tightly connected to historical research involving historical narration along with scholarly strategies of its transformation, but has also concerned the interpretation of the Polish tradition in the realms of historical literary expression and painting. It seems to be an appropriate strategy to explore the range of various notions pertaining to history in both its remote and recent ranges, such as: film pop-history, literary historicism, and, in particular, the notion of cinema of historical awareness.

Film-driven interpretation of history seems to be essential today due to the need to drive the search in the domain of repertoire policies – namely, a repertoire aiming at the interpretation of our recent history. A competition announced in Poland by The Ministry of Culture and National Heritage – to award the best historical script – is flexibly open to promote various forms, i.e. ranging from short “chamber pieces” to a huge panoramic spectacle. In a similar vein, no diachronic perspective has been imposed in terms of temporal depth. Temporal depth seems to shrink in Polish historical film. Today, films that, proverbially, touch the temporal range of “the-day-before-yesterday” happen to be classified as historical. In this situation we face the question and we need to re-examine the definition of the notion of “historical film.” It seems likely that a reconnaissance into the history of Polish cinema will yield some answers to this vital question.

Paweł Jaskulski

Instytut Polonistyki Stosowanej
Uniwersytet Warszawski

Ewolucja filmowej twórczości Andrzeja Barańskiego

Słowa kluczowe: Andrzej Barański, *Księstwo*, autor, ewolucja, kino polskie

Key words: Andrzej Barański, *Heritage*, author, evolution, Polish cinema

Andrzej Barański wciąż pozostaje reżyserem nieznanym szerszemu kręgowi odbiorców. Od początku kariery był twórcą sytuującym się poza głównym nurtem kinematografii, a jego twórczość w rodzimym piśmiennictwie filmowym nie zajmowała ważnego miejsca.

Na taki stan rzeczy – obok kwestii związanych ze skromną promocją i dystrybucją – mogła mieć wpływ poetyka obrana przez autora *Kobiety z prowincji*¹. Barański przyzwyczaił widzów do określonego stylu, który pozostaje w zasadzie niezmienny od premiery debiutanckiego filmu *W domu*². Do cech charakterystycznych tego stylu należą: umiejscawianie akcji na prowincji; adaptacje utworów literackich spoza kanonu; wyczulenie na szczegół oraz kunsztowność kompozycji kosztem atrakcyjności fabuły³; zainteresowanie życiem zwyczajnych, przeciętnych bohaterów⁴.

Zachowanie tych cech sprawiało, że Barański nie podporządkował się chociażby standardom kina rozrywkowego. Konsekwentna odmowa posługiwania się tradycyjnymi konwencjami opowiadania utrudnia statystycznemu widzowi odbiór jego filmów. Na liście pisarzy, których dzieła reżyser prznosił na ekran – oprócz Marii Kuncewiczowej, Michała Choromańskiego i Kornela Filipowicza – nie ma twórców obecnych w szkolnej czy akademickiej historii literatury. Adaptacje prozy Waldemara Siemińskiego czy Stanisława Czycza były wydarzeniami artystycznymi, ale nie na tyle bezprecedensowymi, żeby zapewnić główne nagrody na najważniejszych polskich festiwalach filmowych, co przełożyło się na mniejszą popularność nawet najlepszych filmów Barańskiego, na przykład *Kobiety z prowincji* i *Nad rzeką, której nie ma*. W utworach tych

¹ *Kobieta z prowincji* (1985), reż. Andrzej Barański.

² *W domu* (1976), reż. Andrzej Barański.

³ „Piękno pięknem, nostalgia nostalgią. Ale kino musi opowiadać historie” – pisała Bożena Janicka w recenzji filmu *Nad rzeką, której nie ma* (1991, reż. Andrzej Barański). Zob. B. Janicka, *Kiedy znów będę młody*, „Film” 1991, nr 8, s. 10.

⁴ Nawet jeśli bohaterem filmu czyni Barański pisarza Mirona Białoszewskiego, to skupia się na ukazaniu jego codziennej, prozaicznej egzystencji. Zob. film *Parę osób, mały czas* (2007), reż. Andrzej Barański.

można wskazać klasyczne zasady kompozycyjne⁵, ale większą uwagę przykuwa zachowanie reguł dramaturgii życia, o czym szerzej opowiada Piotr Marecki – badacz szczególnie zasłużony dla promowania twórczości Barańskiego⁶.

Co więcej, reżyser nie odżegnywał się od tego, że działa z premedytacją⁷. Wobec tego powstają pytania: czy Barański jako reżyser kiedykolwiek modyfikował styl swoich filmów? Czy też wolał rolę wiecznego *outsidera* kina polskiego? Na pozór odpowiedź na drugie pytanie może być twierdząca, ale dokładne prześledzenie filmografii doprowadzi do zaskakujących wniosków. Reżyser próbował różnych środków wyrazu, zanim odnalazł najwłaściwszą dla siebie metodę artystycznego spełnienia. Sądzę, że jego ostatni jak dotąd film fabularny, *Księstwo*⁸, stanowi najważniejszy – o czym będę szerzej pisał – zwrot w karierze twórcy obrazu *Niech gra muzyka*⁹. Z drugiej strony w tym przypadku modyfikacja formy mogła już nie mieć większego znaczenia, ponieważ pozycja Barańskiego jako „artysty osobnego” w kinematografii jest zbyt mocno ustabilizowana.

Samo pojęcie kanonu wymyka się zresztą klarownym definicjom i ulega mniejszym bądź większym przeobrażeniom¹⁰. Wyniki ankiety *12 filmów na 120 lat kina*, przeprowadzonej w 2015 roku dla Muzeum Kinematografii, potwierdzają jednak, że, przynajmniej na polskim gruncie, rozważania o zmienności kanonu pozostają czystą teorią¹¹. Na czterdzieści dwa tytuły, które uzyskały minimum dwanaście głosów (liczba ta była kryterium kwalifikacji), nie ma ani jednej produkcji Barańskiego. W kategorii „Inne wskazywane filmy polskie” figurują za to trzy jego dzieła: *Dwa księżyce*¹², *Kobieta z prowincji* oraz *Nad rzeką, której nie ma* otrzymały od dwóch do pięciu głosów. Etykieta „twórcy osobnego” towarzyszy reżyserowi z Pińczowa po dziś dzień. Taką typizację uzasadnia zarówno dorobek twórczy, jak i postawa artysty, ale z drugiej strony ewidentnie ogranicza ona zasięg oddziaływania dzieł Barańskiego za sprawą ich marginalizacji.

Problem ten dotyczy zresztą szeregu polskich filmowców. Na potrzeby artykułu *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*¹³ Piotr Zwierzchowski i Krzysztof Kornacki sprawdzili bibliografię publikacji napisanych po 1989 roku.

⁵ J. Ostaszewski, *Dramaturgia*, [online] <<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dramaturgia/276>>, dostęp: 9.09.2017.

⁶ P. Marecki, *Rola literatury w twórczości Andrzeja Barańskiego*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=rQL2yD4V7Ok>>, dostęp: 17.08.2017.

⁷ Por. T. Sobolewski, *Realizm Andrzeja Barańskiego*, „Kino” 1992, nr 11, s. 14–15.

⁸ *Księstwo* (2011), reż. Andrzej Barański.

⁹ *Niech gra muzyka* (2001), reż. Andrzej Barański.

¹⁰ Por. A. Assmann, *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, w: tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013; *Szkoła Polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998; *Kino polskie: reinterpretacje: historia, ideologia, polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008; jak również teksty publicystyczne, na przykład Ł. Maciejewski, *Nowy kanon polskiego kina*, „Film” 2010, nr 5, s. 57–63.

¹¹ *Wyniki ankiety: 12 filmów na 120-lecie kina*, [online] <<http://kinomuzeum.pl/?p=14471>>, dostęp: 9.03.2017.

¹² *Dwa księżyce* (1993), reż. Andrzej Barański.

¹³ P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28–39.

Autorzy skupili się na liczbie prac poświęconych danemu reżyserowi. Okazało się, że najwięcej tekstów powstało o Krzysztofie Kieślowskim. Tuż za nim uplasował się Kazimierz Kutz. Dalej pojawiają się między innymi: Andrzej Wajda, Wojciech Jerzy Has, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Jerzy Skolimowski i Jerzy Hoffman. Zwierzchowski i Kornacki wskazują, że podstawową tendencją polskiego filmoznawstwa jest opisywanie twórczości reżyserów zaangażowanych w kwestie narodowe, historyczne, polityczne. Skutkiem tego taki model kina uważa się za najważniejszy. Kino autorskie nie ma w tym starciu większych szans. Czy jego twórcy nie zasługują jednak na większą uwagę badawczą niż pojedyncze wzmianki prasowe i artykuły? Poza tym pomijanie w refleksji naukowej artystów pokroju Barańskiego przekłada się na uboższy obraz kultury.

Trzy etapy i swoisty paradoks

W karierze Barańskiego można wydzielić trzy okresy: 1) studencki, 2) wczesnej twórczości fabularnej (do którego zaliczam filmy *W domu* i *Wolne chwile*¹⁴) oraz 3) dojrzały, rozpoczęty w 1982 roku filmem *Niech cię odleci mara*¹⁵.

W szkole filmowej Barański zapowiadał się jako wnikliwy obserwator życia społecznego, dla którego istotą twórczości jest satyryczno-krytyczne spojrzenie na świat¹⁶. Filmy krótkometrażowe powstałe w tym czasie nie wytyczały kierunku, który reżyser ostatecznie obrał. *Kręte ścieżki*¹⁷, *Dzień pracy*¹⁸, *Podanie*¹⁹ i *Księżyc*²⁰ były nagradzane na festiwalach etiud studenckich²¹. Barański prezentował w nich świat zdeformowany. Ziemia okazywała się niebezpieczną planetą, którą bohaterowie *Księżycy* rychło opuszczą. W *Podaniu* alternatywą była ucieczka do świata imaginacji. Warto pamiętać, że wszystkie etiudy – oprócz *Dnia pracy*, w którym dominowała jednak faktura dokumentalna, a opiekę pedagogiczną sprawował Kazimierz Karabasz – zostały zrealizowane pod kierunkiem Janusza Majewskiego (wraz z Kazimierzem Konradem), reżysera, któremu również nieobca była poetyka absurdu²². Twórca *Kawalerskiego*

¹⁴ *Wolne chwile* (1979), reż. Andrzej Barański.

¹⁵ *Niech cię odleci mara* (1982), reż. Andrzej Barański. Zaproponowana przeze mnie typologia jest – rzecz jasna – klasyfikacją umowną, która ma jedynie pomóc w dostatecznie klarownym podziale filmografii Barańskiego. Należy pamiętać, że na potrzeby tego artykułu biorę pod uwagę wyłącznie wybrane pełnometrażowe filmy fabularne. Nie zajmuję się krótkimi metrażami, kinem dokumentalnym oraz animacjami stworzonymi przez Barańskiego, które swą stylistyką niejednokrotnie odwołują się do kształtu formalnego etiud studenckich reżysera.

¹⁶ K. Mąka-Malatyńska, *Kręte ścieżki*, [online] <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?etiuda=321206>>, dostęp: 31.08.2017.

¹⁷ *Kręte ścieżki* (1970), reż. Andrzej Barański.

¹⁸ *Dzień pracy* (1971), reż. Andrzej Barański.

¹⁹ *Podanie* (1972), reż. Andrzej Barański.

²⁰ *Księżyc* (1973), reż. Andrzej Barański.

²¹ *Dzień pracy* – Grand Prix na warszawskim Festiwalu Etiud Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej (1972); *Podanie* – nagroda jury Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich podczas tej samej edycji festiwalu.

²² Zob. *Rondo* (1958), reż. Janusz Majewski, z udziałem aktorskim Sławomira Mroźka.

*życia na obczyźnie*²³ nie dochował jednak wierności takiej stylistyce już w swoim pierwszym filmie telewizyjnym.

Andrzej Barański zadebiutował w epoce kina Młodej Kultury. Jego pierwszy film *W domu* jest manifestem autorskiego pomysłu na kino. Świat przedstawiony w debiucie Barańskiego być może należał do „rzeczywistości nieprzedstawionej”, ale rozumianej inaczej niż w słynnej książce Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego²⁴. Reżyser podjął ryzyko stworzenia intymnego dzieła, do czego skłoniły go prywatne przeżycia²⁵. Sam Barański powiada, że realizacja *W domu* doprowadziła go do przewartościowania zainteresowań²⁶. „Wtedy rozsmakowałem się w autobiograficznych relacjach różnych ludzi” – stwierdza reżyser²⁷. Swój konceptem usytuował się obok kina głównego nurtu. Wpisał się tym samym w grupę twórców o oryginalnej osobowości artystycznej, jak choćby Witold Leszczyński.

Stosunek krytyków do propozycji Barańskiego był ambiwalentny. Jedni zarzucali mu skłonność do elitaryzmu, zbyt minimalistyczną konstrukcję debiutanckiego dzieła²⁸. Życzliwsi dostrzegli w debiutanckim obrazie zapowiedź kariery twórcy świadomego artystycznego celu i środków, dzięki którym go osiągnie²⁹. Największym entuzjastą okazał się Tadeusz Szczepański, który z radością witał narodziny nowej osobowości artystycznej³⁰. Barański nie spotkał się więc z całkowitym sprzeciwem. Przeważały jednak głosy negatywne, a sam główny zainteresowany nie najlepiej wspomina tamten okres:

[...] *W domu* mogłem zrobić tylko przez jakieś niedopatrzenie. Zrozumiałem to, kiedy film był już gotowy. Takiej lawiny złej woli nigdy nie doświadczyłem. W końcu film wyszedł cało z opresji, ale następne takie moje propozycje zostały odrzucone. Nigdy nie widziałem tylu skrzywionych³¹.

W każdym razie film *W domu* był pierwszym przełomem w karierze reżysera. Radykalny odwrót od groteskowej stylistyki nie przyniósł Barańskiemu chluby w środowisku – tak możemy odczytywać zacytowaną wyżej wypowiedź – lecz dowiódł, że reżyser ten będzie odznaczał się indywidualistyczną, nonkonformistyczną postawą.

²³ *Kawalerskie życie na obczyźnie* (1993), reż. Andrzej Barański.

²⁴ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

²⁵ „*W domu* było moją determinacją. Właśnie umarł mój ojciec, poczułem, co to znaczy kruchość życia. Zapragnąłem – mówiąc słowami Gałczyńskiego – ocalić ojca, mój dom od zapomnienia. Ten film to mój tren” (*Cichością krzyknąłem. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Katarzyna Bielas*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2005, nr 44, s. 10).

²⁶ *Kształt bardzo chropowaty. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 15, s. 15.

²⁷ Tamże.

²⁸ C. Dondziłło, *Przed laty w domu*, „Film” 1976, nr 22, s. 16; M. Karbowski, *10 pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20, s. 15.

²⁹ K. Eberhardt, *Konkuruje z kinem czy je uzupełnia*, w: tegoż, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 446; P. Kaźmierczak, *W domu*, „Ekran” 1977, nr 14, s. 7.

³⁰ T. Szczepański, *Debiut*, „Odgłosy” 1976, nr 21, s. 10.

³¹ A. Barański, *Sila odrębności*, w: *Jutro już się zaczęło*, „Film” 1980, nr 28, s. 10. Cytowane słowa pochodzą ze sprawozdania z Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (nie podano nazwiska redaktora, który zanotował wypowiedź reżysera).

„Strategię mitobiografa”³² reżyser kontynuował w kinowym debiucie pod tytułem *Wolne chwile*. Tadeusz Sobolewski w recenzji zatytułowanej *Kino większego zaufania*³³ zastanawiał się, co łączy film Barańskiego z dominującym wówczas nurtem moralnego niepokoju. Podobieństw doszukiwał się w podjęciu tematyki teatralnej. Zwrócił uwagę na fakt, że coraz częściej bohaterami polskich filmów stają się „[...] artyści, osoby publiczne, a więc wodzireje, aktorzy prowincjonalni, reporterzy, nie mówiąc już o zapaśnikach marzących o operze i rysownikach, co zmarnowali talent dla boksu”³⁴. Zasugerował tym samym, że *Wolne chwile* dają się wpisać w kontekst kultowych filmów moralnego niepokoju, na czele z *Wodzirejem*³⁵, *Amatorem*³⁶, *Aktorami prowincjonalnymi*³⁷, *Arią dla atlety*³⁸. Wykonywanie artystycznego zawodu (nawet nieprofesjonalnie) nie tylko wyróżniało bohatera, ale pozwalało mu także na komunikację z odbiorcą poprzez ukryte przekazy dzieła.

Poczucie odpowiedzialności za kształt przyszłej sztuki teatralnej, którą bierze na siebie główny bohater *Wolnych chwil*, Kwaśniewski³⁹, może łączyć go z Filipem Moszem, tytułowym *Amatorem* Kiesłowskiego. Odpowiedź na pytanie, czy *Wolne chwile* zaliczają się do kina moralnego niepokoju, nie jest jednak aż tak istotna. Co więcej, sam Barański nie ukrywał, że nie zależało mu na wpisaniu się w ten nurt. Oto jego wypowiedź na ten temat:

Wolne chwile weszły na ekran w 1979 roku, gdy już dominowało kino moralnego niepokoju, co filmowi nie pomogło; starałem się w nim, penetrując dobrze mi znane z autopsji środowiska twórców teatrów studenckich, zaproponować formułę poważnej komedii i chyba dałem za mało sygnalizujących ją znaków rozpoznawczych⁴⁰.

Prawdopodobnie nie istnieje ani jedna autotematyczna wypowiedź reżysera, w której nie powoływałby się on na własny życiorys albo światopogląd. Chęć zapisu autobiograficznego była dlań zawsze silniejsza niż potrzeba uczestnictwa w pokoleniowej formacji.

Niektórzy recenzenci odczytali przesłanie *Wolnych chwil* zgodnie z intencją autora. Stanisław Ćwik słusznie reasumował, że Barański celowo zrealizował dzieło będące na uboczu kinematografii⁴¹. Dodawał, że historia ukazana w filmie zawiera wprawdzie odniesienia do realnego świata, ale są one „przedstawione za pomocą szczególnego rodzaju metafory”⁴². Z jednej strony mamy do czynienia z nieskomplikowaną historią o perypetiach amatorskiego teatru,

³² T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 617.

³³ T. Sobolewski, *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52, s. 10.

³⁴ Tamże.

³⁵ *Wodzirej* (1978), reż. Feliks Falk.

³⁶ *Amator* (1979), reż. Krzysztof Kiesłowski.

³⁷ *Aktorzy prowincjonalni* (1979), reż. Agnieszka Holland.

³⁸ *Aria dla atlety* (1979), reż. Filip Bajon.

³⁹ Krzysztof Majchrzak otrzymał za tę kreację nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego.

⁴⁰ Cyt. za: M. Karbowiak, dz. cyt., s. 14–15.

⁴¹ S. Ćwik, *W podwójnym widzeniu*, „Walka Młodych” 1980, nr 5, s. 26.

⁴² Tamże.

z drugiej jednak osoba głównego bohatera nie poddaje się łatwym klasyfikacjom. Kwaśniewski aspiruje do bycia prawdziwym artystą. Na drodze do artystycznego spełnienia nie boi się starcia z wszelkimi przeciwnościami. Jak zauważył Ćwik, postać Kwaśniewskiego kumuluje w sobie wiele problemów, z którymi borykał się każdy ówczesny artysta. Podczas pracy nad awangardową sztuką bohater zaczyna rozumieć, że jednostka twórcza nie może istnieć w oderwaniu od instytucji, które nakładają na nią rozmaite obostrzenia.

Reżyser zbliżył się nieco bardziej do kreacyjnego wariantu kina moralnego niepokoju adaptacją powieści Waldemara Siemińskiego *Niech cię odleci mara*⁴³. Do uznanych filmowców „kreatorów” należą: Wojciech Marczewski, Filip Bajon, Robert Gliński i Jerzy Domaradzki. Wszyscy czterej w swej twórczości poświęcili wiele miejsca epoce stalinizmu: Marczewski w *Dreszczach*⁴⁴, Bajon w *Wahadelku*⁴⁵, Gliński w *Niedzielnym igraszkach*⁴⁶, a Domaradzki – w *Wielkim biegu*⁴⁷. Akcja filmu *Niech cię odleci mara* rozgrywa się w tym samym czasie historycznym. Linia fabularna koncentruje się zaś wokół procesu psychofizycznego dojrzewania głównego bohatera, Witka (Marek Probosz). Młodzieniec nie przechodzi tak głębokich przemian w wyniku komunistycznej indoktrynacji jak bohater *Dreszczy*. Zapewne też doświadczenie stalinizmu nie będzie warunkowało jego dorosłego życia w tak znacznym stopniu, jak w przypadku bohatera *Wahadelka*.

W *Niech cię odleci mara* największym dramatem okazuje się likwidacja sklepu rodziców Witka. Tragedia ma tu inny, bardziej lokalny wymiar niż w wyżej wymienionych dziełach. W filmie z ust głównego bohatera pada zdanie: „[...] prości ludzie nie mają historii”⁴⁸. Ta dialogowa kwestia streszcza historiozofię w ujęciu Barańskiego. W omawianym filmie opowieść snuje się z perspektywy ludzi na tyle zafrasowanych własnym życiem, że obecność wątku martyrologicznego byłaby bezzasadna.

Adaptacja powieści *Niech cię odleci mara* stanowiła antycypację dalszej kariery reżysera. Barański nadal wypowiadał się – tak jak w etiudach studenckich oraz dwóch pierwszych filmach fabularnych – w pierwszej osobie, ale od tej pory za pomocą historii innych ludzi. W tym sensie realizował definicję filmu autorskiego Konrada Eberhardta. Według wybitnego krytyka o zaistnieniu filmu autorskiego świadczy fakt, że jest nakręcony „[...] w pierwszej osobie

⁴³ W. Siemiński, *Niech cię odleci mara*, Warszawa 1971. Bardzo ważną postacią w filmie *Niech cię odleci mara* jest stary socjalista ideowiec Stefan Burza (kreacja Bolesława Plotnickiego). Burza jest jedynym bezpośrednim łącznikiem z kinem moralnego niepokoju. Postać starego komunistycznego idealisty była obecna w najlepszych dziełach nurtu, na przykład w *Przypadku* (1987) Krzysztofa Kieślowskiego i *Scenach dziecięcych z życia prowincji* (1987) Tomasza Żygadły. Zob. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 187.

⁴⁴ *Dreszcze* (1981), reż. Wojciech Marczewski.

⁴⁵ *Wahadelko* (1981), reż. Filip Bajon.

⁴⁶ *Niedzielne igraszki* (1983, premiera 1988), reż. Robert Gliński.

⁴⁷ *Wielki bieg* (1981, premiera 1987), reż. Jerzy Domaradzki.

⁴⁸ Tadeusz Sobolewski wykorzystał to zdanie w tytule recenzji *Niech cię odleci mara*. Zob. T. Sobolewski, *Ludzie prości nie mają historii*, „Kino” 1983, nr 8, s. 9–12.

[...] jest maksymalnie osobisty [...] jest w najdrobniejszym szczególe prywatną własnością reżysera”⁴⁹.

Nieprzypadkowo Marecki w podsumowaniu rozmowy z reżyserem przypomina pojęcie – zapożyczone od Roberta Escarpita – „twórcza zdrada”, które wprowadziła do rodzimego filmoznawstwa Alicja Helman⁵⁰. Marecki stwierdza, że w przypadku Barańskiego trafnym i zarazem polemicznym w stosunku do terminu Escarpita określeniem będzie „twórcza wierność” wobec adaptowanych utworów literackich⁵¹. Konsekwencja – dla niektórych być może rzadko spotykany i do końca niezrozumiały upór – w adaptacji dzieł amatorskich (*Wspomnienia wędrownego kramarza* Edwarda Koziela⁵² i wydany w 1930 roku *Życiorys własny robotnika* Jakuba Wojciechowskiego⁵³), pisarzy z „drugiej linii” (*Nim zajdzie księżyc* Stanisława Czycz⁵⁴) czy mniej znanych tekstów uznanych autorów (*Skandal w Wesółych Bagniskach* Michała Choromańskiego⁵⁵) to znak szczególnie Barańskiego⁵⁶.

Wobec zebranych tu faktów swoisty paradoks może stanowić zaskakująco wysoka oglądalność filmów Barańskiego w telewizji. O tym fenomenie wypowiedział się sam reżyser:

Jeden z przykładów stanowi mój film *Braciszek*⁵⁷. Nie jest to typowe dzieło religijne; zrealizowałem go w zupełnie innej, mocno realistycznej konwencji. Mimo późnej godziny premierowej projekcji (około północy) film obejrzało milion osiemset widzów. Do tej chwili w telewizji łącznie odbyło się już ponad osiemdziesiąt projekcji, zatem nawet biorąc pod uwagę fakt, że często obrazu te są pokazywane o nieprzystępnych godzinach, liczba widzów jest ogromna. Dlatego mówiąc o odbiorze filmu, nie można już ograniczać się do liczby sprzedanych biletów⁵⁸.

Słowa reżysera potwierdzają, że jego dzieła mogą zainteresować szerszą publiczność. Co więcej, Barański po sukcesie filmu *Parę osób, mały czas* przeżywał swoisty renesans kariery wśród intelektualistów. Czas ten zaowocował

⁴⁹ K. Eberhardt, *Tadeusz Konwicki – pisarz przy kamerze*, „Film” 1960, nr 51, s. 6.

⁵⁰ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

⁵¹ P. Marecki, *Twórcza wierność*, w: tegoż, *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 263.

⁵² E. Koziół, *Wspomnienia wędrownego kramarza*, Poznań 1971. Autobiograficzna książka Koziela stała się osnową scenariusza filmu Barańskiego *Kramarz* (1990).

⁵³ J. Wojciechowski, *Życiorys własny robotnika*, t. 1, Poznań 1971. Na podstawie wspomnień Wojciechowskiego Barański wyreżyserował film *Kawalerskie życie na obczyźnie*.

⁵⁴ S. Czycz, *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968. Tytuł jednego z opowiadań zawartych w tym zbiorze tekstów przywołujących młodość pisarza, *Nad rzeką, której nie ma*, Barański uczynił tytułem swojego filmu.

⁵⁵ M. Choromański, *Skandal w Wesółych Bagniskach*, Warszawa 1993. Ekranizacja tej powieści dokonana przez Barańskiego nosi tytuł *Horror w Wesółych Bagniskach* (1996).

⁵⁶ Ł. Maciejewski, *Płynąć pod prąd, czyli do źródeł*, „Film” 2012, nr 5, s. 62–65.

⁵⁷ *Braciszek* (2007), reż. Andrzej Barański.

⁵⁸ *Talerz zwany druciakiem. Z reżyserem Andrzejem Barańskim rozmawia Paweł Jaskulski*, „Odra” 2017, nr 1, s. 76.

między innymi publikacją wspomnianej rozmowy twórcy z Mareckim⁵⁹ oraz przewodnictwem jury na festiwalu w Gdyni w 2010 roku. Za symboliczne zwieńczenie drogi twórczej można uznać nagrodę za całokształt artystycznych dokonań przyznawaną przez polską sekcję FIPRESCI (2015).

Przypadek Barańskiego jest zatem o tyle dziwny, że sukcesy i uznanie współczesnej krytyki nie przekładają się na zaistnienie jego nazwiska w przestrzeni publicznej, czemu z kolei przeczy telewizyjny *box-office*. Sądzę, że problem polega na tym, że filmy te są najczęściej oglądane bez elementarnej wiedzy o ich autorze. Na stan wiedzy o Barańskim bez wątplenia ma wpływ jego rzadka obecność w refleksji filmologicznej (zarówno w jej odmianie naukowej, jak i publicystycznej). Skłonność do lekceważenia sylwetki twórczej reżysera może brać się z kolei z przewidywalności oraz jednolitości stylistycznej jego filmów. Weźmy też pod uwagę – przeważający szalę na niekorzyść – fakt, że w dorobku twórcy *Dnia wielkiej ryby*⁶⁰ nie ma ani jednego „głośnego” filmu. Choć należy pamiętać, że filmów Barańskiego, które żywo dyskutowano w prasie, powstało kilka: *Kobieta z prowincji*; *Nad rzeką, której nie ma*; *Dwa księżyce*; *Parę osób, mały czas*. Nie były to jednakże tytuły, które dotarły do szerokiej publiczności kinowej. Uważam, że pod tym względem wspomniane na wstępie *Księstwo* było szansą na drugi przełom w karierze Barańskiego. Poetyka tego dzieła świadczy o zmianie stylu reżysera, który dostosował wykorzystywane środki filmowe do bardziej współczesnych standardów kina (dynamiczny montaż, epizodyczna forma, niejednoznaczne postaci). Film nie trafił jednak nawet do konkursu głównego festiwalu w Gdyni, a przy okazji towarzyszyła mu etykieta środowiskowego *faux pas*⁶¹. Autor literackiego pierwowzoru *Księstwa*⁶², Zbigniew Masternak, w przywołanym powyżej felietonie *Chuji na wodzie* opisał swoją polemikę podczas festiwalu w Karlovych Varach z dyrektorem polskiego Instytutu Kultury w Pradze, Piotrem Drobnikiem, który uważał *Księstwo* za bardzo szkodliwy dla wizerunku polskiej wsi film. Drobnik nie wziął pod uwagę jego pozytywnego przyjęcia na samym festiwalu, po którym ukazała się chociażby pochlebna recenzja w słynnym magazynie „Variety”.

⁵⁹ Jest to jedyna publikacja zwarta poświęcona Barańskiemu. Zob. P. Marecki, *Twórcza wierność*, w: tegoż, *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, s. 263. Ponadto w tym czasie bardzo ważne artykuły na temat filmów Barańskiego napisał Sebastian Jagielski. Zob. S. Jagielski, *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 174–193; tenże, *Formy obcości. O stylu filmów Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 167–184; tenże, *Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009, s. 211–237. Bardzo wartościowy tekst napisał również Waldemar Frąc. Zob. W. Frąc, *Andrzej Barański – spełnienie pamięci w obrazie*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.

⁶⁰ *Dzień wielkiej ryby* (1997), reż. Andrzej Barański.

⁶¹ Z. Masternak, *Chuji na wodzie*, [online] <<http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/1902-zbigniew-masternak-chuji-na-vodie>>, dostęp: 22.03.2017. Zob. A. Simon, *Review: „Heritage”*, [online] <<http://variety.com/2011/film/reviews/heritage-1117945626/amp/>>, dostęp: 25.03.2017.

⁶² Film jest ekranizacją trzech powieści Masternaka: *Chmurołap* (2006), *Niech żyje wolność* (2006) i *Scyzoryk* (2008), wydanych w 2011 roku pod wspólnym tytułem *Księstwo. Trylogia młodzieńcza*.

Kompleks polski

Barański opowiada w *Księżtwie* o wiejskim pochodzeniu, czyli kompleksie rzeszy Polaków. Celne uwagi na temat filmu zawarł w swoim felietonie Marecki. Stawia w nim tezę, że:

[...] wieś polska jest w rodzimym kinie prawdopodobnie najbardziej zakłamanym obszarem rzeczywistości. Filmy wiejskie, dziejące się u Pana Boga za piecem, miedzą, w ogródku czy na ranczu, to najczęściej nieśmieszne komedie chichoczące z głupoty prowincji, realizowane z perspektywy medialnej Warszawy, nierzadko z udziałem gwiazd poprzebieranych za lokalsów⁶³.

Gatunek publicystyczny wymusił na autorze pewne przejawskrawienia, lecz trudno nie zgodzić się z jego stanowiskiem. Hipotezy Mareckiego czy Masternaka⁶⁴ są warte zastanowienia. W większości współczesnych dzieł filmowych, które zdobyły popularność, problemy wsi nie są bowiem potraktowane serio. Wiejska sceneria przypomina w nich raczej sztafaż, malownicze tło dla układu wydarzeń. Przyjęcie takiej konwencji wynika z faktu, że produkcje te pełnią przede wszystkim funkcję rozrywkową. Barański w *Księżtwie* zaprezentował coś odwrotnego, zawierzywszy całkowicie prozie twórcy *Nędzoli*⁶⁵.

Pochodzący ze wsi Piórków Zbigniew Masternak w trzech powieściach (*Niech żyje wolność*, *Chmurołap*, *Scyzoryk*) opisuje (konfabuluje?)⁶⁶ doskonale sobie znaną rzeczywistość. Nieprzypadkowo nazwisko głównej postaci – Zbigniewa Pasternaka – różni się tylko inicjalną literą od nazwiska autora⁶⁷. Większość – wzorowanych na prawdziwych mieszkańcach Piórkowa – postaci przewijających się w *Księżtwie* już nie żyje. Według słów samego pisarza niektórzy popełnili samobójstwo, inni zginęli pijani pod kołami ciężarówek⁶⁸.

Węzły spajające filmy Barańskiego pozostały nienaruszone. *Księżtwa* jest adaptacją autobiograficznej literatury. Małe miasteczko, co prawda, ustąpiło miejsca wiosce, ale wydarzenia nadal rozgrywają się na prowincji⁶⁹. Bohater pozostaje w ścisłym związku z rodzinną miejscowością, nawet jeśli przebywa

⁶³ P. Marecki, *Świat nieprzedstawiony: wieś polska*, „Przekrój” 2010, nr 33, s. 4.

⁶⁴ Z. Masternak, *Wieś w polskim kinie*, [online] <<http://www.polskacanada.com/zbigniew-masternak-wies-w-polskim-kinie/>>, dostęp: 13.03.2017. Dłuższy esej o identycznej problematyce, zatytułowany „Jańcio Wodnik” *Jana Jakuba Kolskiego, czyli u Pana Boga za piecem*, Masternak opublikował w tomie *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010, s. 59–70.

⁶⁵ Z. Masternak, *Nędzole*, Poznań 2014.

⁶⁶ J. Majmurek, „*Księżtwa*”. Reż. Andrzej Barański, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3509-ksiestwo-rez-andrzej-baranski.html>>, dostęp: 23.08.2017.

⁶⁷ Warto pamiętać o tym, że autor *Kramarza* zawsze szukał pomysłów na film w tekstach artystycznych, które charakteryzowały się nie tylko odpowiednim stopniem kreacji literackiej, ale przede wszystkim zapisem przeżyć doświadczonych przez pisarza. Wśród literackich pierwowzorów jego filmów, oprócz już wspomnianych dzieł, należy wymienić *Dwa księżyce* (1933) Kuncewiczowej, zbiór opowiadań będących podstawą scenariusza obrazu pod tym samym tytułem.

⁶⁸ Informacje zebrane podczas rozmowy przeprowadzonej przez autora artykułu ze Zbigniewem Masternakiem 20 sierpnia 2016 roku.

⁶⁹ Pozostałe filmy Barańskiego, których akcja dzieje się na wsi, to *Tabu* (1988) oraz *Niech gra muzyka*.

poza nią (zob. scenę wizyty rodzinnej w Krakowie). Opowieść o Zbyszku Pasternaku można jednak postrzegać jako symptom zmiany artystycznego stylu reżysera. W opowiadaniu o ludziach ze wsi bliżej mu do *Wesela* Wojciecha Smarzowskiego⁷⁰ niż do realizmu magicznego w wykonaniu Jana Jakuba Kolskiego. *Księżstwo* w odróżnieniu od filmu Smarzowskiego pozbawione jest jednak wymiaru karykaturalnego. Ponadto artysta z Pińczowa do tej pory czuł się najlepiej w rekonstruowaniu przeszłości, odtwarzaniu minionego czasu. W programowej wypowiedzi dla „Kina” wyraźnie zaznaczył, że bohater współczesny go nie interesuje⁷¹. Zbyszek Pasternak – postać współczesna – jest więc kolejnym *novum*.

W stosunku do dotychczasowego dorobku nastąpiły zatem dwa znaczne przekształcenia. Zmiany dotyczą konstrukcji bohatera oraz obrazu prowincji. Krytycy natrafiali co prawda na podobieństwa między Zbyszkiem a postaciami z pozostałych filmów Barańskiego⁷². Bohatera *Księżstwa* odróżnia jednak presja ze strony świata zewnętrznego, wywierana między innymi przez współmieszkańców wsi. Reżyser opowiedział o tym aspekcie w wywiadzie udzielonym Łukaszowi Maciejewskiemu⁷³.

Dla głównego bohatera przymusowy powrót na wieś (główny motyw powieści *Niech żyje wolność*) – po nieudanym miejskim epizodzie – wiąże się z automatycznym spadkiem o kilka szczebli w drabinie społecznej. W rodzinnej krainie nikt oprócz matki nie wita go z radością. Miejscowi przyjmują Zbyszka jak odmienca, intruza, który bezpodstawnie „wybija się na niepodległość”. Zbyszek zataja przed nimi poniesioną w mieście klęskę. Zwróćmy przy okazji uwagę na wieloznaczność tytułu. Czy *Księżstwo* jest ziemią obiecaną, czy raczej ziemią przeklętą? Definitywne rozstrzygnięcia są niemożliwe, gdyż Barański rozkłada racje. Zbyszek rozumie, że pozostając zbyt długo w wiosce, straci szansę rozwoju. Z drugiej strony pełni ona funkcję azylu. W konsekwencji nie potrafi podjąć ponownego wyzwania i decyzji o ostatecznym opuszczeniu wsi. W kontekście tytułu można więc mówić o swego rodzaju ojcowiznie, której nie wypada się wyrzec w imię innych wartości (na przykład sukcesu zawodowego).

Antybohater

Bohater traktuje swoją – wmówioną przez ojca w dzieciństwie – wyjątkowość jako realną cechę, która jednak nie sprawdza się w żadnych warunkach, a tylko pogłębia frustrację bohatera oraz sprawia, że jego kontakty z otoczeniem stają się coraz bardziej utrudnione. Wewnętrzny konflikt – rozdźwięk między rodowodem a przywiązaniem do wsi – najlepiej oddają sceny, w których zostało

⁷⁰ *Wesele* (2004), reż. Wojciech Smarzowski.

⁷¹ A. Barański, *Młody film polski: rozmowy przed i po debiucie fabularnym*, „Kino” 1980, nr 5, s. 17–18.

⁷² Ł. Maciejewski, *Płynąć pod prąd...*, s. 65.

⁷³ *Kształt bardzo chropowaty...*, s. 13.

wyeksponowane znaczenie języka. W retrospekcjach ojciec bohatera unika gwary, a jego kultura językowa przechodzi na syna. Z kolei sentymentalny wujek z Krakowa, którego odwiedza dorosły już Zbyszek, do gwary chętnie powraca. Terytorialna odmiana języka staje się dla niego jedynym łącznikiem z wsią, za którą bardzo tęskni. W kluczowej scenie Zbyszek staje się orędownikiem gwary i wiejskiej tożsamości. Kiedy przebywający na obozie we wsi opiekun tak zwanej trudnej młodzieży kpi z lokalnej mowy, Zbyszek ripostuje: „Ino żebyśta mi tutaj stodoły nie spolili”. W momentach krytycznych postanawia być wierny społeczności, z którą na co dzień nie odczuwa żadnej więzi. Takich tropów znajdziemy w *Księżtwie* więcej (zob. sekwencje usypiania psów oraz blokady drogi przez chłopów).

Barański w konstrukcji postaci odchodzi od klasycznego wzorca bohatera filmowego⁷⁴. Ponadto dokonuje tego w dość oryginalny sposób, ponieważ wyjątkowe cechy Zbyszka okazują się mistyfikacją, zaprzeczają bohaterstwu. Autokreacja skazuje go na destrukcję psychiczną. Zbyszek nie potrafi uprawiać ziemi, co symbolizuje jego wykluczenie z lokalnej społeczności, a nawet stygmatyzuje bohatera. Konrad Tambor porównał ten epizod ze sceną orki w *Czasie wojny* Stevena Spielberga⁷⁵. W *Księżtwie* tonacja pesymistyczna bierze jednak górę. Lista niepowodzeń bohatera jest długa, a to nie przystoi człowiekowi noszącemu pseudonim „Książę”. Zbyszkowi zdarza się też określić siebie znaczącą kontaminacją: Diego Armando Goethe (synteza doskonałości; pseudonim odnoszący się do piłkarza Diego Maradony i Johanna Wolfganga Goethego). Książę zdaje sobie sprawę, że powrót prawdopodobnie przeciągnie się o lata, a upływ czasu nie ułatwi ponownego wejścia do wiejskiej wspólnoty.

Chociaż w *Księżtwie* dużo miejsca zajmuje krytyka społeczna, reżyser zdecydował się związać tragiczne zakończenie wyłącznie ze Zbyszkciem. Samozwańczy Książę jest w pewnym sensie ofiarą prowincji. Kadr wypełnia obraz człowieka bezradnego wobec okoliczności oraz przekonania o własnej bezradności. Zbyszek wciąż usprawiedliwia kolejne porażki. Podczas przejazdu „okazują” narzeka w rozmowie z nowo poznanym kierowcą na swój marny los. Interlokutor – młody i cwany „człowiek sukcesu” – wyrzuca go z samochodu. Nie szanuje ludzi pokroju Księcia, dlatego nie potrafi wysłuchać do końca jego smutnej historii. Kierowca żegna go, by tak rzec, mocno niecenzuralnym słowem, co również przykuwa uwagę, ponieważ do tej pory w twórczości fabularnej Barańskiego nie było miejsca na wulgaryzmy.

Ostatnia sekwencja przywodzi na myśl klasyczne rozwiązania akcji z kina gatunków (na przykład zaskoczenie), co nie zdarzało się w poprzednich utworach Barańskiego. Niespodziewana – na dodatek zupełnie absurdalna – śmierć Księcia może zdezorientować odbiorcę, wymusić na nim refleksję nad jej sensem. Barański uważa, że gdyby ocalił bohatera i zrekompensował jego

⁷⁴ „Antybohater to postać ekranowa będąca wyrazem odejścia od mitologii bohaterstwa i klasycznego wzorca bohatera jako kogoś posiadającego cechy szczególne i wyjątkowe” (M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 19).

⁷⁵ *Czas wojny* (2011), reż. Steven Spielberg. Zob. K. Tambor, *Księżtwa*, „Kino” 2012, nr 5, s. 80–81.

porażki, wiązałoby się to z nadmiernym uproszczeniem⁷⁶. Tragiczny koniec wieńczy kumulację fatalnych wydarzeń. Poza tym finał dobrze komponuje się z wisielczym poczuciem humoru, cechującym oryginał literacki.

Forma

Księżstwo jako film współczesny wyróżnia utrzymana w stylistyce retro warstwa wizualna. Barański – kręcąc w Górach Świętokrzyskich – wykorzystał tylko część kieleckiej szkoły krajobrazu, której mistrzami byli Paweł Pierściński oraz Andrzej Pęczalski. Właściwie zaczerpnął od nich jedynie ideę przedstawienia w czerni i bieli⁷⁷. Według reżysera barwy te nie powielają rzeczywistości, lecz ją interpretują⁷⁸. Zauważmy, że Barańskiego nie interesuje pocztówkowa prezentacja Gór Świętokrzyskich. Czarno-biała estetyka dopełnia potoczność świata przedstawionego. Kamera jest skierowana przede wszystkim na ludzi, w dalszej kolejności na krajobraz (zdjęcia Jacka Petryckiego). Warto dodać, że kamera marki RED – a właśnie taką pracowali na planie operatorzy – rejestruje obraz w kolorze. Twórcy mogli dzięki temu oczyścić obraz kolorowy z nadmiaru szczegółów. Wobec tego w kadrze pozostały wyłącznie niezbędne elementy. Do oświetlenia użyto lamp stosowanych w filmach z lat siedemdziesiątych⁷⁹. Te sposoby inscenizacji według reżysera miały zapewnić zamierzony efekt zwyczajności.

Uwagę przykuwa również obsada. Barańskiemu zależało na osobach, dla których gwara będzie językiem naturalnym; stąd decyzja o zatrudnieniu aktorów o prowincjonalnych korzeniach. Wśród zespołu aktorskiego jedyną – stosunkowo – znaną postacią był Henryk Gołębiewski (Johnny). Wyróżnia się też występ Grzegorza Gromka (Szefo), absolwenta Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Odtwórca głównej roli przesadza niekiedy z teatralizacją postaci, choć można przyjąć tezę, że gra Rafała Zawieruchy służy wyodrębnieniu Zbyszka z lokalnej społeczności. Znakomitą kreację matki Księcia stworzyła Aldona Jankowska, aktorka kojarzona przez szerszą widownię z udziału w telewizyjnym *show* Szymona Majewskiego.

Barański raz jeszcze?

W twórczości Barańskiego istotną rolę odgrywają inspiracje kinem dalekowschodnim⁸⁰. Uwielbienie dla *Nagiej wyspy* Kaneto Shindō⁸¹ oraz fascynacja sztuką filmową Yasujirō Ozu w praktyce twórczej wiązały się ze specyficznym

⁷⁶ *Talerz zwany druciakiem...*, s. 80.

⁷⁷ A. Bukowiecki, *Sens czerni i bieli. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „FilmPro” 2010, nr 4, s. 43.

⁷⁸ Tamże, s. 44.

⁷⁹ Tamże, s. 47.

⁸⁰ A. Barański, *Moje kino*, „Film” 1985, nr 29, s. 10–11.

⁸¹ *Naga wyspa* (1960), reż. Kaneto Shindō.

wykorzystaniem filmowych środków wyrazu. U Barańskiego obraz jest bardzo statyczny. Kształt formalny jego filmów odpowiada portretowanej prowincjonalnej codzienności, w której zmiany należą do rzadkości. Sebastian Jagielski scharakteryzował tę formę dzięki porównaniu z zaledwie dwoma fragmentami sztandarowych dzieł kina moralnego niepokoju⁸². Zderzenie początkowych ujęć *Kobiety z prowincji* oraz *W domu*, w których statyczna kamera obserwuje ten sam obiekt (w *Kobiecie z prowincji* jest to główna bohaterka, w drugim przypadku w planie ogólnym prezentowany jest autobus, którym odjedzie na studia syn pary głównych bohaterów⁸³), z – pełną dynamicznych ruchów kamery – finałową sekwencją *Wodzireja* oraz sceną z *Człowieka z marmuru*⁸⁴ rozgrywającą się na korytarzu Telewizji Polskiej, ujawnia diametralne różnice w sposobach obrazowania. Paradoksalnie obecność kamery zaznacza się wyraźniej w „spokojnych”⁸⁵ filmach Barańskiego niż u Falka i Wajdy, którzy ruch aparatu czynią jedną z głównych cech swojego stylu. Niezmienny punkt widzenia kamery w *Kobiecie z prowincji* kieruje uwagę widza na skrupulatnie zorganizowaną rzeczywistość ekranową (przedmioty, postacie, wnętrza). Natomiast Wajda i Falk stawiają sobie za cel zatarcie granicy między widzem i światem przedstawionym, „[...] tak byśmy odnosili wrażenie udziału w akcji i nie odczuwali sztuczności, fikcyjności [...], podczas gdy w filmach Barańskiego kamera zawsze pozostaje na zewnątrz prezentowanych zdarzeń”⁸⁶. Barański zasygnalizował więc swoją odrębność także w przyjętej formie.

Jak wspomniałem, reżyser, tworząc filmy eksperymentalne, śmieiej czerpał z poetyk gatunkowych. Narracja w animacjach (przykładowo w *Kabarecie*⁸⁷, *Warzywniaku*, *360°*⁸⁸, *Oazie*⁸⁹) dowodzi, że Barański sprawnie posługuje się ostrymi jakościami estetycznymi. *Księstwo* może świadczyć o tym, że do głównego nurtu działalności artystycznej zaczął przenikać margines zainteresowań reżysera. Poświadczają to części składowe *Księstwa*: konstrukcja bohatera, epizodyczność fabuły, wypuklenie ciemnej strony życia na prowincji, wulgaryzacja języka.

Plany realizacyjne reżysera są imponujące. Na liście życzeń Barańskiego znajdują się między innymi: *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego, *Żywoty mężów pomarańczowych* Waldemara Fydrycha, tom wierszy *Małe muzea* Bohdana Zadury. Ekranizacje tych książek z pewnością będą nie lada wyzwaniem. Oryginalne spojrzenie Barańskiego na kino i bezkompromisowość zaprezentowana w *Księstwie* pozwalają wierzyć, że jest on twórcą, który poradzi sobie z tym zadaniem.

⁸² S. Jagielski, *Formy obcości. O stylu filmów...*, s. 180–182.

⁸³ Jagielski zwraca uwagę na fakt, że ujęcie otwierające *W domu* trwa 40 sekund, podczas gdy w pierwszym lepszym filmie hollywoodzkim czas ujęcia wynosi sześć sekund. Zob. tamże, s. 181.

⁸⁴ *Człowiek z marmuru* (1977), reż. Andrzej Wajda.

⁸⁵ Określenie Jana Lewandowskiego. Zob. J. Lewandowski, *Spokojne kino Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1983, nr 44, s. 14–16.

⁸⁶ S. Jagielski, *Formy obcości. O stylu filmów...*, s. 181.

⁸⁷ *Kabaret* (1983), reż. Andrzej Barański.

⁸⁸ *Warzywniak, 360°* (2006), reż. Andrzej Barański.

⁸⁹ *Oaza* (2009), reż. Andrzej Barański.

Bibliografia

- Assmann A., *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, w: teże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Barański A., *Młody film polski: rozmowy przed i po debiucie fabularnym*, „Kino” 1980, nr 5.
- Barański A., *Moje kino*, „Film” 1985, nr 29.
- Barański A., *Siła odrębności*, w: *Jutro już się zaczęło*, „Film” 1980, nr 28.
- Bukowiecki A., *Sens czerni i bieli. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „FilmPro” 2010, nr 4.
- Choromański M., *Skandal w Wesołych Bagniskach*, Warszawa 1993.
- Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009.
- Cichością krzyknąłem. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Katarzyna Bielas*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2005, nr 44.
- Czyż S., *Nim znajdzie księżyc*, Kraków 1968.
- Ćwik S., *W podwójnym widzeniu*, „Walka Młodych” 1980, nr 5.
- Dondziłło C., *Przed laty w domu*, „Film” 1976, nr 22.
- Eberhardt K., *Konkuruje z kinem czy je uzupełnia*, w: tegoż, *O polskich filmach*, Warszawa 1982.
- Eberhardt K., *Tadeusz Konwicki – pisarz przy kamerze*, „Film” 1960, nr 51.
- Frac W., *Andrzej Barański – spełnienie pamięci w obrazie*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Jagielski S., *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59.
- Jagielski S., *Formy obcości. O stylu filmów Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64.
- Jagielski S., *Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009.
- Janicka B., *Kiedy znów będę młody*, „Film” 1991, nr 8.
- Karbowiak M., *10 pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20.
- Każmierczak P., *W domu*, „Ekran” 1977, nr 14.
- Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010.
- Kino polskie: reinterpretacje: historia, ideologia, polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kozieł E., *Wspomnienia wędrownego kramarza*, Poznań 1971.
- Kształt bardzo chropowaty. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 15.
- Kuncewiczowa M., *Dwa księżycy*, Warszawa 1933.
- Lewandowski J., *Spokojne kino Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1983, nr 44.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. 1895–2014*, Kraków 2015.
- Maciejewski Ł., *Nowy kanon polskiego kina*, „Film” 2010, nr 5.
- Maciejewski Ł., *Płynąć pod prąd, czyli do źródeł*, „Film” 2012, nr 5.
- Majmurek J., „Księstwo”. Reż. Andrzej Barański, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/3509-ksiestwo-rez-andrzej-baranski.html>>, dostęp: 23.08.2017.
- Marecki P., *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009.
- Marecki P., *Rola literatury w twórczości Andrzeja Barańskiego*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=rQL2yD4V7Ok>>, dostęp: 17.08.2017.
- Marecki P., *Świat nieprzedstawiony: wieś polska*, „Przekrój” 2010, nr 33.
- Marecki P., *Twórcza wierność*, w: tegoż, *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009.
- Masternak Z., *Chuji na wodzie*, [online] <<http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/1902-zbigniew-masternak-chuji-na-vodie>>, dostęp: 22.03.2017.
- Masternak Z., „Jańcio Wodnik” Jana Jakuba Kolskiego, czyli u Pana Boga za piecem, w: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010.

- Masternak Z., *Księstwo. Trylogia młodzieńcza*, Poznań 2011.
- Masternak Z., *Nędzole*, Poznań 2014.
- Masternak Z., *Wiś w polskim kinie*, [online] <<http://www.polskacanada.com/zbigniew-masternak-wies-w-polskim-kinie/>>, dostęp: 13.03.2017.
- Mąka-Malatyńska K., *Kręte ścieżki*, [online] <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=321206>>, dostęp: 31.08.2017.
- Ostaszewski J., *Dramaturgia*, [online] <<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dramaturgia/276>>, dostęp: 9.09.2017.
- Siemiński W., *Niech cię odleci mara*, Warszawa 1971.
- Simon A., *Review: „Heritage”*, [online] <<http://variety.com/2011/film/reviews/heritage-1117945626/amp/>>, dostęp: 25.03.2017.
- Sobolewski T., *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52.
- Sobolewski T., *Ludzie proszą nie mają historii*, „Kino” 1983, nr 8.
- Sobolewski T., *Realizm Andrzeja Barańskiego*, „Kino” 1992, nr 11.
- Szczepański T., *Debiut*, „Odgłosy” 1976, nr 21.
- Szkoła Polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998.
- Talerz zwany druciakiem. Z reżyserem Andrzejem Barańskim rozmawia Paweł Jaskulski*, „Odra” 2017, nr 1.
- Tambor K., *Księstwo*, „Kino” 2012, nr 5.
- Wojciechowski J., *Życiorys własny robotnika*, t. 1, Poznań 1971.
- Wyniki ankiety: 12 filmów na 120-lecie kina*, [online] <<http://kinomuzeum.pl/?p=14471>>, dostęp: 9.03.2017.
- Zwierzchowski P., Kornacki K., *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85.

Filmografia

Filmy w reżyserii Andrzeja Barańskiego

- Braciszek* (2007).
- Dwa księżycy* (1993).
- Dzień pracy* (1971).
- Dzień wielkiej ryby* (1997).
- Horror w Wesołych Bagniskach* (1996).
- Kabaret* (1983).
- Kawalerskie życie na obczyźnie* (1993).
- Kobieta z prowincji* (1985).
- Kramarz* (1990).
- Kręte ścieżki* (1970).
- Księstwo* (2011).
- Księżyc* (1973).
- Nad rzeką, której nie ma* (1991).
- Niech cię odleci mara* (1982).
- Niech gra muzyka* (2001).
- Oaza* (2009).
- Parę osób, mały czas* (2007).
- Podanie* (1972).
- Tabu* (1988).
- Warzywniak, 360°* (2006).
- W domu* (1976).
- Wolne chwile* (1979).

Filmy innych reżyserów

- Aktorzy prowincjonalni* (1979), reż. Agnieszka Holland.
- Amator* (1979), reż. Krzysztof Kieślowski.
- Aria dla atlety* (1979), reż. Filip Bajon.
- Czas wojny* (2011), reż. Steven Spielberg.
- Człowiek z marmuru* (1977), reż. Andrzej Wajda.
- Dreszcze* (1981), reż. Wojciech Marczewski.

- Naga wyspa* (1960), reż. Kaneto Shindō.
Niedzielne igraszki (1983, premiera 1988), reż. Robert Gliński.
Przypadek (1987), reż. Krzysztof Kieślowski.
Rondo (1958), reż. Janusz Majewski.
Sceny dziecięce z życia prowincji (1987), reż. Tomasz Zygadło.
Wahadełko (1981), reż. Filip Bajon.
Wesele (2004), reż. Wojciech Smarzowski.
Wielki bieg (1981, premiera 1987), reż. Jerzy Domaradzki.
Wodzirej (1978), reż. Feliks Falk.

Streszczenie

W artykule *Ewolucja twórczości filmowej Andrzeja Barańskiego* główne pytanie, które zadaje, brzmi: czy Andrzej Barański jako reżyser kiedykolwiek modyfikował styl swoich filmów? Nie biorę pod uwagę zmiany, jaka dokonała się po ukończeniu przez twórcę szkoły filmowej (por. etiudy studenckie vs. debiut telewizyjny *W domu*).

Przedmiotem analizy czynię wyłącznie kino fabularne. Świadomie pomijam spektakle teatru telewizyjnego (niekiedy mistrzowskie, jak np. *Siedem pięter*), filmy dokumentalne i animacje – mimo że pod względem ilościowym przewyższają liczbę zrealizowanych fabuł, nie są główną domeną działalności Barańskiego. Punktem docelowym uczyniłem ostatni jak dotąd film fabularny Barańskiego – *Księżstwo* (2011). Z perspektywy czasu bliższe spojrzenie na to dzieło świadczy o dosyć radykalnej zmianie stylu artysty. Mimo że Barański powielił w *Księżtwie* niektóre wypracowane przez siebie schematy, wybrał jednak zupełnie odmienną niż dotychczas konwencję opowiadania. Zasadnicza różnica wiąże się więc z poetyką kina, która może być przecież uwarunkowana historycznie. Oznacza to, że Barański chce podjąć dialog ze współczesnością.

The Evolution of Andrzej Barański's Film Work

Summary

In the article *The Evolution of Andrzej Barański's Film Work*, the main question is: did Andrzej Barański, as the director, ever modify the style of his films? At this moment, I do not consider the change that followed after he finished his education at the Film School (comparing his student studies and the television debut *W domu* – ang. *At Home*).

The subject of my analysis is feature films exclusively. I consciously omitted Barański's television theatre shows, some of which are true masterpieces, like *Siedem pięter* (ang. *Seven Floors*), documentaries and animation films, which are not Barański's domain even though they outnumber his feature films. The focal point of my essay is Barański's last feature film so far, *Księżstwo* (*Heritage*, 2011). It seems that, retrospectively, a closer look at this film can reveal a quite radical change of the artist's style. Even though in *Księżstwo*, Barański repeats some of his previously developed patterns, he chose a completely different storytelling convention. The fundamental difference is linked to poetics of cinema, which can be historically-conditioned. This means that Barański is willing to start the dialogue with contemporary times.

Jolanta Piwowar

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Żyrafy nadal wchodzą do szafy? Kultowe teksty z PRL-u we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego

Słowa kluczowe: tekst kultury, współczesna komunikacja społeczna, polski film, dyskurs publiczny, modyfikacje tekstu, kultowe teksty

Key words: text of the culture, modern social communication, Polish film, public discourse, modifications of the text, iconic texts

Współczesne definicje terminu „tekst kultury” znacznie wykraczają poza tradycyjne i potoczne rozumienie słowa „tekst”. Jego podstawowe objaśnienie opisują między innymi słowniki języka polskiego, na przykład:

tekst «ciąg zapisanych słów i zdań składających się na pewną całość wyrażającą określone treści»¹.

Pojęcie „tekst” najczęściej odnosi się do przekazów pisanych, ale przywołuje się je także w gramatyce, nauce o literaturze, semiologii i nauce o komunikowaniu. W różnych opracowaniach naukowych można znaleźć definicje tego pojęcia charakteryzujące je w sposób właściwy dla danej dyscypliny wiedzy. *Słownik terminów literackich* opisuje jego znaczenie w następujący sposób:

Tekst 1. Wypowiedź (zwłaszcza utrwalona graficznie, ale także ustna) powstała w obrębie określonego systemu językowego, stanowiąca zamkniętą i skończoną całość z punktu widzenia treściowego. W tym znaczeniu tekstem jest zarówno wypowiedź jednozdaniowa (lub równoważnik zdania), jak i wielozdaniowa (np. dzieło literackie)².

Znacznie szersze rozumienie pojęcia „tekst” proponuje semiologia:

3. W semiologii – t. kultury, każdy wewnętrznie zorganizowany według określonych reguł, znaczący wytwór kultury, np. dzieło plastyczne, strój, zachowanie realizujące pewien społecznie utrwalony wzorzec [...]³.

Teksty pełnią w kulturze różnorodne funkcje (między innymi komunikacyjne). Kompetentny uczestnik danej kultury posiada odpowiednie kompetencje

¹ *Tekst* [hasło], w: *Słownik języka polskiego*, [online] <<http://sjp.pwn.pl/slowniki/tekst.html>>, dostęp: 16.03.2017.

² J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008, s. 528.

³ Tamże.

komunikacyjne, dzięki którym jest w stanie poprawnie odczytać złożony, często wielowarstwowy pod względem semantycznym przekaz, na który napotyka w przestrzeni komunikowania społecznego. Takie kompetencje komunikacyjne łączą się z intertekstualnością⁴, która jest nieodłączną częścią szeroko rozumianej kultury. Ryszard Nycz zdefiniował intertekstualność jako „[...] aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów”⁵. Nycz uważa, że w analizowaniu i opisywaniu intertekstualności należy uwzględniać relacje nie tylko z dziełami literackimi, lecz także z plastyką, architekturą, muzyką itp. Zdaniem Henryka Markiewicza intertekstualność łączy w sobie trzy podstawowe wyznaczniki:

- a) umieszczenie cytatów z dzieła-prototypu,
- b) wymienianie prototypu wprost, przykładowo w tytule dzieła (*Nie-boska komedia* Zygmunta Krasińskiego jako aluzja do *Boskiej komedii* Dantego),
- c) nawiązanie do prototypu w treści dzieła⁶.

Oprócz wymienionych aspektów znaczeniowych jako wykładnik intertekstualności traktowana jest również presupozycja występująca na przykład w różnego typu parodiach. Przed czytelnikiem (odbiorcą) takich tekstów kultury stawia się zadanie polegające na uwzględnieniu innych sądów niż te, które są sformułowane w tekście.

Zwolennicy opisywania procesów zachodzących w przestrzeni komunikowania społecznego jako zjawisk o charakterze semiotycznym twierdzą, że teksty uwolnione z pierwotnego kontekstu (przykładowo filmowego, literackiego) dają początek nowej jakości w komunikowaniu, wchodzą w interakcje z ludźmi, w wyniku czego powstają nowe konteksty, nowe znaczenia lub ich modyfikacje. Teksty kultury nawiązują dialog z szerszym kontekstem kulturowym i odciskają na nim trwałe ślady w postaci nowych – zmodyfikowanych – znaczeń. Takie teksty uwolnione ze swojego pierwotnego kontekstu, jeśli są odpowiednio często cytowane przez użytkowników języka i obecne w ich świadomości, zyskują status **kultowych tekstów kultury**. Ich niesłabnąca popularność widoczna jest w najróżniejszych kontekstach bez względu na upływ czasu. Niewątpliwie należą do nich teksty z niektórych filmów (zwłaszcza komedii⁷). Oto kilka wybranych przykładów:

- „Podłóż ludzka nie ma granic” (*Wyjście awaryjne*⁸).

⁴ Z intertekstualnością łączy się także hipertekstualność, która odnosi się przede wszystkim do tekstów obecnych w przestrzeni internetowej. Hipertekstem nazywa się każdy tekst pozostający w realizacji do tekstu wcześniejszego, będący jego przekształceniem, tekst uzyskany przez transformację (wprowadzenie określonych typów modyfikacji) lub naśladownictwo. Zob. *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 307.

⁵ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 82.

⁶ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 212.

⁷ Szczególne miejsce wśród tych tekstów zajmują cytaty pochodzące z komedii Stanisława Barei. Tak silnie zakorzeniły się w świadomości Polaków, że są określane wspólnym mianem „bareizmy”.

⁸ *Wyjście awaryjne* (1982), reż. Roman Załuski.

- „Kargul, podejdz no do płota” (*Sami swoi*⁹).
- „Sąd sądem, a sprawiedliwość musi być po naszej stronie” (*Sami swoi*).
- „Dzień dobry, zastałem Jolkę?” (*Seksmisja*¹⁰).
- „To jeszcze ja – Jarząbek Wacław, bo w zeszłym tygodniu nie mówiłem, bo byłem chory. Mam zwolnienie. Łubu dubu, łubu dubu, niech żyje nam prezes naszego klubu. Niech żyje nam! To śpiewałem ja – Jarząbek” (*Miś*¹¹).
- „Oczko mu się odlepiło. Temu misiu” (*Miś*).
- „Ja rozumiem, że wam jest zimno, ale jak jest zima, to musi być zimno!” (*Miś*).
- „Słuszną linię ma nasza władza” (*Miś*).
- „Bohaterów, prądem?” (*Seksmisja*).
- „Kobieta mnie bije” (*Seksmisja*).
- „Żyrafy wchodzą do szafy. Pawiany wchodzą na ściany” (*Rozmowy kontrolowane*¹²).
- „To jest moja żona lafirynda, a to jest mój najlepszy przyjaciel” (*Kiler*¹³).

Takich kultowych tekstów (sprzed kilku, kilkunastu, a nawet kilkudziesięciu lat), które ciągle są obecne w przestrzeni komunikowania społecznego, jest oczywiście znacznie więcej. Jak te teksty współcześnie funkcjonują w różnych interakcjach komunikacyjnych, czy są nadal znane i popularne, czy ich znaczenie, pomimo upływu czasu, jest tożsame z tym, które było zawarte w pierwotnych kontekstach, czy podlega modyfikacjom? Odpowiedzi na te pytania poznamy wówczas, gdy zanalizujemy współczesne sposoby ich przywoływania w codziennych sytuacjach komunikacyjnych¹⁴. Oto wybrane przykłady:

1. „Żyrafy wchodzą do szafy” (*Rozmowy kontrolowane*) – zacytowane słowa pojawiły się w jednej ze scen podczas rozmowy ciotki Lusi i Molibdena przed wejściem do jej domu, gdy ukrywał się w nim Ryszard Ochódzki:

Ciotka Lusia: Ktoś pukał?

Molibden: Tak, to ja. Dzień dobry pani.

Ciotka Lusia: Słucham pana.

Molibden: Jestem przyjacielem Ryszarda.

Ciotka Lusia: Dzień dobry, proszę bardzo. Chwileczkę, jakiego Ryszarda?

Molibden: Ochódzkiego, pani siostrzeńca.

Ciotka Lusia: Aha, proszę. Hasło pan zna?

Molibden: Jakie hasło?

Ciotka Lusia: „Żyrafy wchodzą do szafy”.

Molibden: Oczywiście, że znam.

Ciotka Lusia: Musi pan je powiedzieć.

Molibden: Naturalnie: „Żyrafy wchodzą do szafy”.

Ciotka Lusia: „Pawiany wchodzą na ściany”. Proszę bardzo pana, proszę.

⁹ *Sami swoi* (1967), reż. Sylwester Chęciński.

¹⁰ *Seksmisja* (1983), reż. Juliusz Machulski.

¹¹ *Miś* (1980), reż. Stanisław Bareja.

¹² *Rozmowy kontrolowane* (1991), reż. Sylwester Chęciński.

¹³ *Kiler* (1997), reż. Juliusz Machulski.

¹⁴ Niniejszy artykuł jest kolejnym tekstem poświęconym tej tematyce. We wcześniejszych opracowaniach analizowałam współczesne realizacje cytatów z *Misia*, takich jak: „Słuszną linię ma nasza władza” oraz „Jak jest zima, to musi być zimno”. Zob. J. Piwowar, *Kultowe teksty z PRL-u we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego*, w: *PRL-owskie (re)sentymenty* (w druku).

Wydawać by się mogło, że cytat „Żyrafy wchodzą do szafy” nie jest zbyt często przywoływany przez współczesnych użytkowników języka polskiego. Jednak przeprowadzona analiza różnych najnowszych tekstów, które są obecne w przestrzeni komunikowania, świadczy o tym, że jego frekwencja jest znacznie wyższa, niż mogłoby się wydawać¹⁵. Trzeba też zauważyć, że tekst pierwotny bywa poddawany różnym modyfikacjom. Oto kilka wybranych przykładów jego zastosowania:

- 1.1. Cytat ten wykorzystana jako nazwę swojego bloga Natalia Penar. Oferuje ona zainteresowanym różne usługi i pomoc w doborze stylizacji: personal shopper, fof by nath, personal style i in.:

ŻYRAFY WYCHODZĄ Z SZAFY by Natalia Penar
Personal shopper, fof by nath, personal style, street f¹⁶

Modyfikacja tekstu pierwotnego polega nie tylko na zastąpieniu osobowej formy czasownika *wchodzą* tą samą formą innego czasownika: *wychodzą*, lecz także ma wymiar semantyczny, ponieważ prefiksy *w-* i *wy-* modyfikują znaczenie związane z relacjami przestrzennymi, które opisują te czasowniki (do środka: *wchodzić* do kogo? czego?; na zewnątrz: *wychodzić* z kogo? czego?).

- 1.2. W dobie zakupów internetowych są dostępne także e-szafy. Gdy brakuje miejsca w domu, zamiast kupować większe mieszkanie, wystarczy zamówić odpowiednią szafę, która wszystko pomieści:

Żyrafy wchodzą do e-szafy

Kiedy nie masz już miejsca i zielonego pojęcia, co zrobić z rzeczami, to nie znaczy, że musisz kupić większe mieszkanie. Wystarczy, że wynajmiesz szafę z dojazdem do domu. Oto www.wiecejmiejsca.pl, modelowe połączenie e-biznesu z realną gospodarką¹⁷.

- 1.3. Nieco inne nawiązanie znalazło się także w jednym z tekstów opublikowanych na *Blogu Mamy i Taty*. Jest w nim mowa między innymi o ofercie sklepu z artykułami dla dzieci, który nosi nazwę (skróconą w stosunku do oryginału) „Żyrafy z szafy”:

żyrafy wchodzą do szafy, pawiany wchodzą na ściany

A potem takie Żyrafy z szafy oferują świecące żarówki, pościel dla dzieciaków, które nie wiedzą co to strach albo skarbonkę, która się nie rozbija. Jest też pościel rockowa albo ciasteczkowe i chmurkowe naklejki. No i cała masa fajności dla małych fanek i fanów Pippi, piratów albo... pirackiej Pippi :)
A nawet dla miłośników pojazdów wszelakich!

¹⁵ Zob. na przykład hasło reklamowe firmy produkującej szafy: *Żyrafy wchodzą do szafy*, [online] <<http://jankowskimarek.pl/2016/05/zyrafy-wchodza-do-szafy/>>, dostęp: 15.02.2017.

¹⁶ *Żyrafy wychodzą z szafy*, [online] <<http://modnie-zyrafywychodzazszafy.blogspot.com>>, dostęp: 11.03.2017. W cytatach zachowano pisownię oryginalną.

¹⁷ *Żyrafy wchodzą do e-szafy*, [online] <<https://www.wiecejmiejsca.pl/publikacje/zyrafy-wchodza-do-e-szafy/>>, dostęp: 15.02.2017.

Ciekawe co najbardziej spodobałoby się pewnemu bardzo dzielnemu chłopczykowi, który zaczyna zupełnie samodzielnie stać :))

Właścicielki sklepu Żyrafy z szafy nie tylko wyszukują powyższe cuda, ale prowadzą też bardzo inspirującego bloga, którego będziemy czytać!¹⁸

- 1.4. Na stronie internetowej żaglowca Generał Zaruski umieszczono wzmiankę na temat wizyty edukacyjnej cztero- i pięcioletków z przedszkola „Żyrafa”. W tekście znalazło się również odwołanie do cytatu z filmu *Rozmowy kontrolowane* „Żyrafy wchodzą do szafy” (tym razem bez wprowadzania modyfikacji) wyłącznie jako nawiązanie do nazwy przedszkola:

Żyrafy wchodzą do szafy... ;):)

Z wizytą na Zaruskiego przyszły dziś 4-5 latki z przedszkola „Żyrafa”.

Powodem było uczestnictwo w specjalnym programie, pokazującym różne dorosłe zawody, różne dorosłe obiekty i urządzenia. Wszystko tak uczenie brzmi, a tak naprawdę chodzi o to, że każdy w przedszkolu chce zostać albo strażakiem albo żołnierzem albo marynarzem. My wybieramy to trzecie... ;):)

Spotkanie z takimi maluchami to nie lada wyzwanie ;):). Było bardzo gwarno i wesoło, a nasza załoga oficerska mogła się dowiedzieć np. że jak jest burza, to są grzmoty, albo że w takim jednym filmie to statkiem wozili dinozaury... ;):).

Dziękujemy za wesołe odwiedziny i pozdrawiamy małe „Żyrafki” :)¹⁹

- 1.5. Omawiany cytat został wykorzystany do zareklamowania wrocławskiego ogrodu zoologicznego (w tym zbudowanego tam w 2014 roku afrykarium). Na stronie internetowej firmy TripAdvisor Polska, jako ilustrację recenzji zatytułowanej „Obowiązkowa pozycja!” i dotyczącej tematu *Wrocław Zoo & Afrykarium*, zamieszczono zdjęcie podpisane:

Żyrafy nie wchodzą do szafy!²⁰

- 1.6. Podobne nawiązanie tematyczne dotyczy także innego ogrodu zoologicznego. Tym razem chodzi o żyrafy z gdańskiego zoo:

Żyrafy wchodzą do szafy? Nie! Pod parasol

Żyrafy z gdańskiego zoo nic nie robią sobie ze znanego powiedzenia i zamiast do szafy wchodzą... pod parasol!

Wacek (3 l.), Ludek (3 l.), Gucio (4 l.) i Tofik (4 l.) nie muszą się martwić zarem z nieba. Ich opiekunowie zadbali, by zwierzaki miały się gdzie schronić, gdy słońce zacznie im dokuczać. Cała czwórka żyraf ochnocho pakuje się właśnie

¹⁸ *Żyrafy wchodzą do szafy, pawiany wchodzą na ściany*, [online] <<http://blogmamyitaty.blogspot.com/2011/05/zyrafy-wchodza-do-szafy-pawiany-wchodza.html>>, dostęp: 18.02.2017.

¹⁹ *Żyrafy wchodzą do szafy... ;):). Z wizytą na Zaruskiego przyszły dziś 4-5 latki z przedszkola „Żyrafa”*, [online] <http://www.zaruski.pl/doc_510.html>, dostęp: 19.02.2017.

²⁰ [Zdjęcie zatytułowane „Żyrafy nie wchodzą do szafy!”], [online] <https://pl.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g274812-d1536697-i172622668-Wroclaw_Zoo_Afrykarium-Wroclaw_Lower_Silesia_Province_Southern_Poland.html>, dostęp: 11.03.2017. Zdjęcie przedstawia cztery żyrafy na wybiegu przed budynkiem żyrafiarni we wrocławskim zoo.

pod parasol. I to nie byle jaki! Ogromny i zaprojektowany specjalnie dla nich. Takie cacko ma aż... 7 metrów wysokości! Jest porządne, metalowe i pokryte trzcina. To ulubiona „zabawka” żyraf. Nie tylko ze względu na to, że daje cień. – Właśnie pod tym parasolem dostają coś nie tylko dla ducha, ale i ciała, bo smakołyki – mówi Andrzej Gutowski z zoo w Gdańsku. – Wkładamy je do specjalnego kosza, który przymocowany jest na odpowiedniej wysokości²¹.

- 1.7. Omawiany tekst „Żyrafy wchodzą do szafy” posłużył jako element użyty w zapowiedzi wydarzenia kulturalnego, jakim jest Festiwal Filmów Fabularnych. Charakterystyczną cechą tego użycia jest to, że festiwal został powiązany z cytatem zaczerpniętym z filmu – z *Rejsu*²² („Geografia i przyroda, czyli żyrafy wchodzą do szafy – w tak pięknych okolicznościach przyrody...”):

W poniedziałek, w pięknych okolicznościach przyrody rusza 33 Festiwal Filmów Fabularnych. Czy wśród 69 filmów stających do konkursu znajdują się takie, z których dialogi na stałe wejdą do naszego języka, jak te przypominane poniżej?

Geografia i przyroda, czyli żyrafy wchodzą do szafy
– w tak pięknych okolicznościach przyrody...
(*Rejs*)²³.

- 1.8. Dość nietypowym przykładem użycia tego cytatu jest umieszczenie go w kontekście poradnika dla osób, które chcą się pozbyć natrętnego telemarketera:

W sieci można znaleźć wiele ciekawych pomysłów na pozbycie się telemarketera. Jedni radzą, aby odpowiadać na zadane pytanie w języku obcym, inni proponują, aby powiedzieć coś zupełnie niezwiązanego z tematem rozmowy, np: „żyrafy wchodzą do szafy, a słonie wiszą na ognie”. Zapewne wytrąci to „z rytmu” marketera, który wygłasza do nas wyuczoną na pamięć formułkę²⁴.

Wszechstronne możliwości współczesnego wykorzystania omawianego cytatu nie kończą się na podanych przykładach. Jak się okazuje, może on być zapowiedzią skrajnie różnych obszarów znaczeniowych poruszanych we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego. Świadczą o tym choćby dwa kolejne przykłady tekstów.

- 1.9. Jeden spośród nich odnosi się do tytułu konferencji – rekolekcji religijnych wygłoszonych przez o. Adama Szustaka. Fragment oryginalnego cytatu z filmu został zmodyfikowany („Żyrafy wychodzą z szafy”), zamiast jego

²¹ M. Fenrych, *Żyrafy wchodzą do szafy? Nie! Pod parasol*, [online] <<http://www.fakt.pl/wydarzenia/polska/zyrafy-wchodza-do-szafy-nie-pod-parasol/8rkk1we>>, dostęp: 12.02.2017.

²² Słowa „w tak pięknych okolicznościach przyrody” są zaczerpnięte z kultowego filmu komediowego *Rejs* (1970), reż. Marek Piwowski.

²³ R. Moroz, G. Pewińska, *Dialogi, które weszły na stałe z filmu do naszego języka*, [online] <<http://warszawa.naszemiasto.pl/archiwum/dialogi-ktore-weszly-na-stale-z-filmu-do-naszego-jezyka,1779410,art,t,id,tm.html>>, dostęp: 18.02.2017.

²⁴ „Żyrafy wchodzą do szafy...” czyli jak pozbyć się natrętnych telemarketerów, [online] <<http://finanse.wp.pl/kat,1033691,title,Zyrafy-wchodza-do-szafy-czyli-jak-pozbyc-sie-natretnych-telemarketerow,wid,17078972,wiadomosc.html?ticaid=118b58>>, dostęp: 14.03.2017.

dalszej części wprowadzono rozszerzenie – człon zdania złożonego o charakterze synonimicznym: „czyli życie na maksa”:

Żyrafy wychodzą z szafy, czyli życie na maksa

Wysłuchaj trwającej 77 minut konferencji „Żyrafy wychodzą z szafy, czyli życie na maksa”. Konferencję wygłosił o. Adam Szustak w dniu 4 grudnia 2014 na UKSW w Warszawie²⁵.

- 1.10. Drugi fragment (bez wprowadzania modyfikacji pierwotnego brzmienia) zawiera nawiązanie do filmu *Miś* (cyt.: „Nie mylić z dziedzicem Pruskim”). Wypowiedź odnosi się do powstania agencji towarzyskiej, która ma swoją siedzibę w dwustuletniej kamienicy w Bydgoszczy:

Felieton – Sobotobibok. Żyrafy wchodzą do szafy

Mamy w Bydgoszczy nową atrakcję turystyczną. W zabytkowej ponad dwustuletniej kamienicy, w której spał król pruski (nie mylić z dziedzicem Pruskim), jest agencja towarzyska. W drodze do niej, wycieczki eroturystów mogą też podziwiać współczesne inskrypcje na ścianach. Wykapana „Seksmisja”, chciałoby się powiedzieć nawet „niezły macie tu burdel, siostry”.

Wreszcie udało się nam porozmawiać z miejskim konserwatorem zabytków. Wcześniej, przez jakieś dwa tygodnie, próbowaliśmy wytłumaczyć rzecznikowi ratusza, że „Rozmowy kontrolowane”, czyli odpowiedzi na pytania wysyłane pocztą elektroniczną przefiltrowane przez biuro prasowe, będą sztapowe, nudne i martwe. Ciężko było, ale się udało. Gdyby w przyszłości sytuacja się powtórzyła, użyjemy hasła „Żyrafy wchodzą do szafy”. Przypominam, że odzew brzmi: „Pawiany wchodzą na ściany”²⁶.

W tym tekście jest więcej nawiązań do znanych filmów (komedii), na przykład do *Seksmisji* (cyt. „Niezły macie tu burdel, siostry”). Ten ostatni cytat stanowi przykład asocjacji intertekstualnej, która bezpośrednio dotyczy tematu felietonu – agencji towarzyskiej. Chodzi tu o potoczne (według klasyfikacji słownikowej – pospolite) i dwuznaczne określenie agencji towarzyskiej, czyli burdelu:

burdel

1. *posp.* «dom publiczny»

2. *posp.* «wielki bałagan lub miejsce, w którym jest wielki bałagan»²⁷.

Podobne przykłady można mnożyć. Jak widać, pojemność znaczeniowa i uniwersalny charakter tego cytatu dają różne możliwości jego wykorzystania i wyzwalają kreatywność współczesnych użytkowników języka. Przytoczone przykłady nawiązują do różnych sfer życia społecznego. Raz są to tematy związane

²⁵ Żyrafy wychodzą z szafy, czyli życie na maksa, [online] <<http://adamszustak.pl/zyrafy-wychodza-z-szafy-czyli-zycie-na-maksa/>>, dostęp: 12.03.2017.

²⁶ Myga M., Felieton – Sobotobibok. Żyrafy wchodzą do szafy, [online] <<http://www.pomorska.pl/wiadomosci/bydgoszcz/art/7085707,felieton-sobotobibok-zyrafy-wchodza-do-szafy,id,t.html>>, dostęp: 12.02.2017.

²⁷ Burdel [hasło], w: Słownik języka polskiego, [online] <<http://sjp.pwn.pl/szukaj/burdel.html>>, dostęp: 16.03.2017.

na przykład z zakupami, kształtowaniem postaw konsumenckich (zwłaszcza najmłodszych, których producenci kuszą różnymi atrakcyjnie wyglądającymi produktami), innym razem odwołują się do wydarzeń kulturalnych (na przykład Festiwalu Filmów Fabularnych), głoszenia rekolekcji przez duchownych, wycieczki przedszkolaków do jednostki wojskowej czy też tak pospolitych spraw codziennych omawianych przez media, jak na przykład sposoby radzenia sobie z natrętnymi telemarketerami, namawiającymi do skorzystania z jedynej okazji zakupu jakiegoś produktu, lub powstanie agencji towarzyskiej. W tekście ostatniego przykładu mamy do czynienia z wielowarstwową intertekstualnością. Polega ona na przeplataniu się wątków i cytatów pochodzących z różnych filmów. Sieć powiązań aktualnego tematu z wieloma innymi tekstami źródłowymi tworzy dużo bardziej złożony układ odniesień, który wyraźnie łączy się także z hipertekstualnością w przestrzeni komunikacji internetowej.

2. Podobne cechy posiada również inny kultowy cytat, „Nie ze mną te numery, Brunner”, zaczerpnięty z kultowego telewizyjnego serialu *Stawka większa niż życie*²⁸. Ten tekst zna niemal każdy Polak, stale pojawia się on we współczesnych wypowiedziach na różne tematy. O jego popularności, pojemności znaczeniowej oraz uniwersalności (pomimo upływu lat od premiery filmu w 1968 roku) świadczy liczba tekstów²⁹, które się do niego odwołują, na przykład dźwigowy Zygmunt Kotek (z serialu telewizyjnego *Alternatywy 4*³⁰) tak mówił do współlokatora Zdzisława Kołka:

Chciałeś mnie mały przechytrzyć co? Zblatować sobie komitet? He, he. Nie ze mną te numery Bruner! Siedzimy tutaj razem i kwita! Żadnych sztuczek³¹.

Podczas lektury współczesnych tekstów, w których omawiana fraza jest cytowana, można nabrać przekonania, że frekwencja tego cytatu ciągle rośnie i znajduje on swoje realizacje w bardzo wielu wypowiedziach na różne tematy. Charakterystyczne dla jego pisowni jest również to, że w nazwisku Brunner (we współczesnych tekstach) nie występuje geminata *-nn-*, co świadczy o spolszczonej wymowie tego nazwiska.

Poniżej cytuję kilka wybranych przykładów świadczących o popularności tego powiedzenia.

2.1. Omawiany tekst znalazł się między innymi w wypowiedzi Lecha Wałęsy w związku z oskarżeniami o współpracę ze Służbą Bezpieczeństwa jako TW „Bolek”:

Wczoraj szef gdańskiego IPN poinformował, że Lech Wałęsa odrzucił proponowaną formę debaty nt. jego związków z SB. Sławomir Cenckiewicz przytoczył treść SMSa, który Wałęsa miał przesłać dyrektorowi Instytutu.

²⁸ *Stawka większa niż życie* (1968–1969), reż. Janusz Morgenstern, Andrzej Konic.

²⁹ Teksty opublikowane na stronach WWW są dużo bardziej przydatne do takich analiz, ponieważ zazwyczaj docierają do większej liczby odbiorców niż te publikowane w sposób tradycyjny.

³⁰ *Alternatywy 4* (1986), reż. Stanisław Bareja.

³¹ *Dialogi. „Komisja rozjemcza”*, [online] <www.alternatywy4.net/dg,komisja-rozjemcza,921.html>, dostęp: 21.02.2017.

„Znajomi z IPN mówią mi, że biedny dyrektor IPN w Gdańsku – Mirosław Golon dostał od Wałęsy w nocy smsa o treści: „nie ze mną te numery Bruner”. Mrożąca krew w żyłach dramaturgia...” – napisał na portalu społecznościowym historyk Sławomir Cenckiewicz, Pełnomocnik Ministra Obrony Narodowej ds. Reformy Archiwów Wojskowych³².

2.2. Z powodzeniem można ten cytat wykorzystywać także w dyskursie publicznym na tematy finansowe, ekonomiczne, w sprawach dotyczących zasad wynagradzania pracowników itp.:

2.2.1. Re: nie ze mną te numery Bruner

Nie chodzi tylko o to, aby Ci ludzie mieli płacone za wyniki, a nie tylko za to, że są. Podstawowa pensja i bonusy za dobre wyniki w spółce, proste jak drut, specjalistów należy wynagradzać, ale za dobrze wykonaną pracę, a nie tylko za przychodzenie do pracy³³.

2.2.2. kayoo

Nie ze mną te numery, Bruner. Środki wycofałem jeszcze w czerwcu, zapomniałem tylko o naliczonych odsetkach. Tym razem pamiętałem, ale dwa cykle wstecz niestety nie i wtedy oszczędności trzymałem na kilku innych kontach oszczędnościowych.

Pozdr
k³⁴

2.2.3. ~Nie ze mną te numery Bruner: Pewnie będzie więcej poszkodowanych, tym bardziej, że pismo ma formę ponaglenia do zapłaty, a adres Czerniakowska 100. Tylko czujne oko sekretarki/asystentki może ustrzec przed takimi naciągaczami. Zresztą to nie jedyna firma, która wpadła na taki pomysł szybkiego zarobku. Taki sam interes zwęszył Pan z Bydgoszczy, tylko jest mniej pazerny (100 zł). Cwaniackie też jest zawieranie umów telefonicznie na zakup wolnych domen po gigantycznych cenach, które można samodzielnie zarejestrować w Nasku i mieć za 1 zł³⁵.

Teksty, w których cytowane jest powiedzenie „Nie ze mną te numery, Bruner”, doskonale oddają charakter wypowiedzi różnych osób w określonych sytuacjach komunikacyjnych. Raz używa go osoba, która uniknęła straty finansowej dzięki swojej przezorności i zapobiegliwości, innym razem pojawiło się w kontekście opisywanego oszustwa naciągaczy, którzy wyłudniają od firm opłaty (na przykład za usługi internetowe).

³² Wałęsa do szefa gdańskiego IPN: „Nie ze mną te numery Bruner”, [online] <<https://kresy.pl/wydarzenia/walesa-do-szefa-gdanskiego-ipn-nie-ze-mna-te-numery-bruner/>>, dostęp: 16.03.2017.

³³ [Wątek: Nie ze mną te numery Bruner], [online] <http://www.bankier.pl/forum/temat_renie-ze-mna-te-numery-bruner,18877061.html>, dostęp: 17.03.2017.

³⁴ Zob. [online] <<https://www.mbank.pl/forum/watek,999003,bgz-optima,23.html>>, dostęp: 17.03.2017.

³⁵ Kancelaria oszukiwała przedsiębiorców, [online] <<http://wiadomosci.onet.pl/forum/kancelaria-oszukiwala-przedsiębiorcow-nawet-tysiac,737660,czytaj-popularne.html>>, dostęp: 17.03.2017.

2.3. Wśród innych zastosowań tego tekstu można też wskazać konteksty dotyczące omówienia książki poświęconej różnym przejawom manipulacji, wyceny zużytych katalizatorów, opisowi zalet brania udziału w biegach i maratonach (w przykładzie 2.3.1 oraz 2.3.2 omawiana fraza została użyta w tytule przytoczonego tekstu):

2.3.1. Nie ze mną te numery Bruner. O manipulowaniu

Wszystkim czytelnikom poprzedniego tekstu gorąco polecam książkę Roberta Cialdini „Wywieranie wpływu na ludzi teoria i praktyka.” Powinna być obowiązkową lekturą już w szkole średniej, a nie dopiero na wydziałach socjologii i psychologii. Cialdini na licznych przykładach pokazuje i objaśnia klasyczne metody manipulowania ludźmi.

Większość z nich opiera się na odruchach wdrukowanych tak głęboko, że uniemożliwiają człowiekowi refleksję i prawidłową ocenę sytuacji.

Podstawową zasadą regulującą relacje międzyludzkie jest – jak twierdzi Cialdini – zasada wzajemności. Wykorzystują to na przykład wynawcy (prawdziwi lub nie) ruchu Kryszna ofiarowujący na lotniskach podróżnym kwiat, aby natychmiast zażądać od nich pieniędzy. Kilka lat temu na Okęciu pewien młodzian w pomarańczowej szacie wetknął mi przez zaskoczenie do ręki tulipana. Powiedziałam, że nie życzę sobie żadnych prezentów, ale ponieważ nie chciał kwiatka odebrać, rzuciłam go na ziemię. Pamiętam oburzone spojrzenia naiwnych podróżnych, którzy za chwilę – robiąc dobrą minę do złej gry – wykupywali się nachalnemu kwestorowi.

Jeszcze silniej działa zasada zobowiązania i konsekwencji. Manipulator wmawia ci jakieś zobowiązanie lub poglądy żeby zmusić cię do korzystnej dla niego reakcji. Każdy z nas zna to z autopsji.

Na Placu Bankowym zaczepia mnie dziewczyna i pyta czy zapłaciłabym za trzymaną przez nią w rękę pastę do zębów, nieznannej mi firmy, 20 złotych. „*Na pewno nie*” – odpowiadam odruchowo i to jest błąd. Należy nic nie odpowiadać i nie nawiązywać kontaktu wzrokowego.

„*Gratuluje znajomości rynku*” – tokuje dziewczyna – „*zapłaci pani za pastę tylko 10 złotych*” i wrzuca mi ją do siatki. „*Nic nie zapłacę, bo jej nie kupię*” odpowiadam, ale dziewczyna nie chce pasty przyjąć i twierdzi, że zawarłam z nią ustną umowę. Tym razem wystarczyła groźba, że pasta znajdzie się w kałuży³⁶.

2.3.2. Nie ze mną te numery, Brunner – ja dobrze słyszę, co tam w środku siedzi

Wystarczy przesłać zdjęcie zużytego katalizatora. Nie warto więc tracić czasu na przejazdy do punktów skupu katalizatorów w celu wyceny urządzenia.

³⁶ I. Brodacka, *Nie ze mną te numery Bruner. O manipulowaniu*, [online] <http://dakowski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=6891&Itemid=44>, dostęp: 17.03.2017.

Specjaliści UniMetal Recycling wyceniają zużyte katalizatory choćby na podstawie zdjęcia przesłanego mailem lub telefonem komórkowym. W kilka sekund. Służą pomocą prawną przy wypełnianiu i kompletowaniu dokumentów oddania urządzenia do recyklingu. Bezpłatnie wykonują wycięcie monolitu z katalizatorów³⁷.

- 2.3.3. Tłumy na starcie, kapitalna Agnieszka Gortel-Maciuk, łaskawa pogoda, mnóstwo pozytywnej wielkopolskiej energii i ponad 2 tysiące zawodników, którzy pobiegli razem dla Kasi. Za nami 17. PKO Poznań Maraton.

[...] Idąc kobiecym tropem przedstawmy dwie pozytywne biegaczki z Murowanej Gośliny. Agnieszka i Basia, czterdziestoletnie przyjaciółki. Agnieszka spokojna, a Basia to wulkan energii. Lepiej pobiegła ta wyciszona.

– *Pierwszy raz biegłam w maratonie. 3.56 to chyba niezły czas. Jestem zadowolona. Tym bardziej, że mam dom na głowie, dwójkę dzieciaków i pracuję na półtora etatu w szpitalu jako pielęgniarka. Pyta pan jak znalazłam czas na przygotowania do maratonu? Kwestia organizacji. Nie będę bić piany i udawać bohaterki. Powiem po prostu, że się da i już. Dom, praca, dzieci to żadne wytłumaczenie. Dla mnie żadne. Inni mogą się tak tłumaczyć – zakończyła.*

– *Aga się nie docenia. Mówi, że pracuje na półtora etatu w szpitalu. Moim zdaniem pracuje na cztery i pół. Prowadzenie domu, wychowanie dzieci i wyręczanie męża to trzy dodatkowe. Ja mam to samo – stwierdziła Basia i dalej opowiadała już o samym biegu. – Wspaniali kibice na trasie, potwierdziło się to, co mówili moi znajomi, którzy biegli już w Poznaniu. Nie wiem, czy dzięki nim, czy dzięki pozytywnemu nastawieniu, ale nie miałam na trasie żadnych kryzysów. Nic mnie nie bolało, nie cierpiałam ani chwili. Ile to się nasłuchałam o „ścianach”, o walce ze sobą, żeby nie zejść z trasy. Nie ze mną takie numery Bruner. Dodam jednak, że pokonałam trasę w nieco ponad 5 godzin, więc może dlatego było ze mną tak dobrze – podsumowała³⁸.*

- 2.4. Powiedzenie „Nie ze mną te numery, Brunner” (ze względu na swój ponadczasowy i uniwersalny charakter) ma zastosowanie także w komentarzach na temat różnorodnych zjawisk współczesnej popkultury. Wiele tych tekstów notuje między innymi Narodowy Korpus Języka Polskiego, na przykład:

³⁷ *Nie ze mną te numery, Brunner – ja dobrze słyszę, co tam w środku siedzi*, [online] <<http://portalpolski.pl/polska/nie-ze-mna-te-numery-brunner--ja-dobrze-slysze-co-tam-w-srodku-siedzi-27196.text.htm>>, dostęp: 17.03.2017.

³⁸ K. Łoniewski, *W Poznaniu maratończycy dali radę*, [online] <<http://www.biegajmyrazem.pkobp.pl/aktualnosci/w-poznaniu-maratonczy-cy-dali-rade/>>, dostęp: 17.03.2017.

Tytuł: *Mea pulpa, czyli kronika popkulturalna Kuby Wojewódzkiego*
 Wydawca: POLITYKA Spółdzielnia Pracy
 Źródło: Polityka nr 33 (2718)
 Autorzy: Kuba Wojewódzki,
 Data publikacji: 2009-08-15

- Lech Wałęsa, absolutna ikona popkultury, stawiana w tym samym szeregu symboli co usta Micka Jaggera czy ucho van Gogha, pokazał, że dziedzictwo polskiego show-biznesu nie jest mu obce. Gdy w TVN 24 odpowiadał na zaproszenie prezydenta Lecha Kaczyńskiego, użył kultowego zwrotu „nie ze mną te numery Bruner”. Szybko zadzwoniliśmy do Brunera. Nie poczuł się dotknięty³⁹.

W Narodowym Korpusie Języka Polskiego fraza „Nie ze mną te numery, Bruner” jest notowana ponad 20 razy. Jeden z zacytowanych przykładów jest doskonałym podsumowaniem nawiązującym do popularności tego tekstu we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego – na temat tej popularności wypowiedział się sam serialowy Bruner, czyli Emil Karewicz:

Tytuł: *Nie lubię się nudzić*
 Wydawca: Oddział Prasa Łódzka
 Źródło: Express Ilustrowany
 Autorzy: Renata Sas,
 Data publikacji: 2003-03-08

[...] Emil Karewicz właśnie kończy osiemdziesiątkę. Etatowy „twardziel” i „czarny charakter” polskiego ekranu zdobył sympatię nade wszystko jako stanowczy król Jagiełło i nieprzewidywalny Bruner.

Od lat z obiegu nie wychodzi zwrot „nie ze mną te numery, Bruner” ale równie popularne stało się określenie: „Bruner, ty świnió”.

– Nie wiem skąd się wzięło, bo w filmie go nie ma. – mówi Emil Karewicz. – Bruner, to była jedna z ciekawszych postaci jakie zagrałem, choć miałem już wcześniej „na sumieniu” m.in. kilku esesmanów. Rola w „Stawce większej niż życie” (miałem wystąpić w jednym odcinku, zjawiłem się w pięciu) sprawiła, że przez jakiś czas reżyserzy bali się mnie obsadzać. Czy zawód aktora był tym wymarzoną od dzieciństwa? – O tak. W moim rodzinnym Wilnie zaczynałem od szkolnego teatryku⁴⁰.

Skąd ta popularność powiedzenia „Nie ze mną te numery, Bruner”? Zapewne bierze się ona głównie stąd, że doskonale oddaje jedną z ważniejszych cech mentalności Polaków. Działa jak hasło będące ostrzeżeniem, że osoba, która je wypowiada, nie da się oszukać, wie, jakie są intencje jej rozmówcy, nie da się zapędzić w kozi róg – w każdej sytuacji wyjdzie na swoje. Ta cecha jest często widoczna choćby w licznych dowcipach, które opowiadają Polacy, na przykład w serii pod wspólnym tytułem „Polak, Rusek i inni”:

Szatan wysłał małego diabełka po dary.
 Diabełek idzie do Rosji i mówi:
 – Jestem diabełkiem z małym kubełkiem, dajcie mi jakiś dar.

³⁹ Narodowy Korpus Języka Polskiego, [online] <<http://www.nkjp.uni.lodz.pl/index.jsp>>, dostęp: 16.03.2017.

⁴⁰ Tamże.

Rosjanie mówią:

– My nie mamy kasy, więc dajemy ci wódki.

Następnie idzie do Niemiec i mówi:

– Jestem diabełkiem z małym kubelkiem, dajcie mi jakiś dar.

Na to Niemcy: – My jesteśmy dosyć bogatym krajem, więc dajemy ci euro.

Potem mały diabełek idzie do Polski i mówi:

– Jestem diabełkiem z małym... Gdzie mój kubek?⁴¹

Zacytowane przykłady najnowszych tekstów pokazują jedynie niewielką część możliwości zastosowania omawianego cytatu we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego. Pojawia się on zarówno w debacie politycznej (na przykład na temat przeszłości i współpracy ze służbami z czasów PRL-u), w debacie publicznej na temat finansów, w dyskursie na tematy ekonomiczne, techniczne, jak i w tekstach o tematyce sportowej, w odniesieniu do treści recenzowanych książek czy też w debacie na temat współczesnych zjawisk popkultury oraz w wielu innych kontekstach. Omawiany przykład niezmiennie charakteryzuje mentalność także współczesnych Polaków. Tym, co różni najnowsze sposoby przekształcania opisanych tekstów, jest przede wszystkim sposób ich cytowania. Zwrot „Nie ze mną te numery, Brunner” jest stosowany tylko w wersji oryginalnej (jedyna modyfikacja ogranicza się do braku geminaty spółgłosek *-nn-* w zapisie), natomiast „Żyrafy wchodzą do szafy” często podlega różnym modyfikacjom, które kierują odczytywane znaczenie tekstu na nowe obszary znaczeniowe lub nowe płaszczyzny kontekstów interpretacyjnych, na przykład:

- 1) wprowadzane są modyfikacje leksykalne, które w jakimś stopniu zmieniają ogólną charakterystykę semantyczną tekstu pierwotnego („Żyrafy **wychodzą** z szafy” – zamiast „Żyrafy **wchodzą** do szafy” – lub „Żyrafy wchodzą do **e-szafy**”);
- 2) czasem modyfikacje leksykalne tekstu polegają na skróceniu jego wersji oryginalnej, na przykład „Żyrafy **z** szafy”;
- 3) wprowadza się również modyfikacje w postaci kontaminacji kilku tekstów zaczerpniętych z różnych źródeł, na przykład: „Geografia i przyroda, czyli **żyrafy wchodzą do szafy – w tak pięknych okolicznościach przyrody**”.

Podobnych tekstów, które nawiązują w swej treści do popularnych filmów i seriali, jest bardzo dużo. Ze względu na ich wysoką frekwencję we współczesnej przestrzeni komunikowania oraz różnorodność tematyczną z całą pewnością powiedzenia „Żyrafy wchodzą do szafy” oraz „Nie ze mną te numery, Brunner” trzeba włączyć do kanonu najbardziej znanych i rozpoznawanych tekstów kultury.

Działania prowadzone na tego typu tekstach najczęściej sprowadzają się do parafrazowania i trawestacji, czyli swobodnego przetworzenia tekstu, polegającego na zmianie jego formy lub treści w sposób umożliwiający dostrzeżenie jego związku z oryginałem. Trawestacja polega na zmianie stylu (z komicznego na poważny lub odwrotnie), przy czym zachowane są podstawowe elementy

⁴¹ *Dowcipy z kategorii Polak, Rusek i inni*, [online] <<http://www.dowcipy.jeja.pl/nowe,14,polak-rusek-i-inni.html>>, dostęp: 17.03.2017.

kompozycji utworu oraz jego temat. Trawestacja jest odmianą parodii, bywa też wykorzystywana w satyrze. Parafrazowanie tekstu polega na swobodnej (często żartobliwej) przeróbce utworu literackiego – tego rodzaju zabiegi cechuje dbałość o zachowanie podobieństwa do pierwowzoru. Parafrazowanie zwykle rozwija pierwowzór, ale może też upraszczać jego treści lub oddawać je za pomocą innych środków artystycznego wyrazu.

Na zakończenie tych rozważań trzeba jeszcze odpowiedzieć na pytanie, co jest przyczyną niesłabnącej popularności omówionych tekstów. Jedną z nich jest na pewno ciągle żywy (pomimo upływu lat) sentyment do PRL-u, zwłaszcza wśród dużej części społeczeństwa, która pamięta tamtą epokę. Czasy młodości zwykle wspomina się bardzo dobrze i chętnie wraca się pamięcią do tego, co się z nimi kojarzy. Kolejną przyczyną ich ponadczasowości jest chyba ten sam typ poczucia humoru (w dużej mierze uwarunkowany kulturowo), który, jak widać, niewiele zmienił się w ciągu lat. Nawet młodzi ludzie, którzy nie pamiętają epoki PRL-u i propagandy sukcesu, odnajdują w niej niezwykle przydatne dla siebie inspiracje, na co wskazują przywołane w tym artykule treści nawiązujące do tamtych lat. Obecnie nastała moda na to, co w jakiś sposób nawiązuje do PRL-u. Zainteresowanie tą epoką skutecznie podsycają media, które informują na przykład o pasjonowaniu się Toma Hanksa tak popularnymi niegdyś maluchami⁴².

Bibliografia

Materiały źródłowe

- Brodacka I., *Nie ze mną te numery Bruner. O manipulowaniu*, [online] <http://dakowski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=6891&Itemid=44>, dostęp: 17.03.2017.
- Dialogi. „Komisja rozjemcza”*, [online] <www.alternatywy4.net/dg/komisja-rozjemcza,921.html>, dostęp: 21.02.2017.
- Dowcipy z kategorii Polak, Rusek i inni*, [online] <<http://www.dowcipy.jeja.pl/nowe,14,polak-rusek-i-inni.html>>, dostęp: 17.03.2017.
- Fenrych M., *Żyrafy wchodzą do szafy? Nie! Pod parasol*, [online] <<http://www.fakt.pl/wydarzenia/polska/zyrafy-wchodza-do-szafy-nie-pod-parasol/8rkk1we>>, dostęp: 12.02.2017.
- Kancelaria oszukiwała przedsiębiorców*, [online] <<http://wiadomosci.onet.pl/forum/kancelaria-oszukiwala-przedsiębiorcow-nawet-tysiac,737660,czytaj-popularne.html>>, dostęp: 17.03.2017.
- Łoniewski K., *W Poznaniu maratończycy dali radę*, [online] <<http://www.biegajmyrazem.pkobp.pl/aktualnosci/w-poznaniu-maratończycy-dali-rade/>>, dostęp: 17.03.2017.
- Maluch dla Toma Hanksa: Bielsko-Biała kupi mu fiata 126p. Bo wiadomo, że Tom Hanks kocha maluchy*, [online] <<http://www.dziennikzachodni.pl/wiadomosci/bielsko-biala/a/maluch-dla-toma-hanksa-bielskobiala-kupi-mu-fiata-126p-bo-wiadomo-ze-tom-hanks-kocha-maluchy,11490397/>>, dostęp: 22.03.2017.
- Moroz R., Pewińska G., *Dialogi, które weszły na stałe z filmu do naszego języka*, [online] <<http://warszawa.naszemiasto.pl/archiwum/dialogi-ktore-weszly-na-stale-z-filmu-do-naszego-jezyka,1779410,art,t,id,tm.html>>, dostęp: 18.02.2017.
- Myga M., *Felieton – Sobotobibok. Żyrafy wchodzą do szafy*, [online] <<http://www.pomorska.pl/wiadomosci/bydgoszcz/art/7085707,felieton-sobotobibok-zyrafy-wchodza-do-szafy,id,t.html>>, dostęp: 12.02.2017.

⁴² Zob. na przykład *Maluch dla Toma Hanksa: Bielsko-Biała kupi mu fiata 126p. Bo wiadomo, że Tom Hanks kocha maluchy*, [online] <<http://www.dziennikzachodni.pl/wiadomosci/bielsko-biala/a/maluch-dla-toma-hanksa-bielskobiala-kupi-mu-fiata-126p-bo-wiadomo-ze-tom-hanks-kocha-maluchy,11490397/>>, dostęp: 22.03.2017.

- Narodowy Korpus Języka Polskiego, [online] <<http://www.nkjp.uni.lodz.pl/index.jsp>>, dostęp: 16.03.2017.
- Nie ze mną te numery, Brunner – ja dobrze słyszę, co tam w środku siedzi*, [online] <<http://portal-polski.pl/polska/nie-ze-mna-te-numery-brunner--ja-dobrze-slysze-co-tam-w-srodku-siedzi-27196.text.htm>>, dostęp: 17.03.2017.
- [Wątek: Nie ze mną te numery Bruner], [online] <http://www.bankier.pl/forum/temat_re-nie-ze-mna-te-numery-bruner,18877061.html>, dostęp: 17.03.2017.
- Wałęsa do szefa gdańskiego IPN: „Nie ze mną te numery Bruner”*, [online] <<https://kresy.pl/wydarzenia/walesa-do-szefa-gdanskiego-ipn-nie-ze-mna-te-numery-bruner/>>, dostęp: 16.03.2017.
- [Zdjęcie zatytułowane „Żyrafy nie wchodzą do szafy!”, [online] <https://pl.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g274812-d1536697-i172622668-Wroclaw_Zoo_Afrykarium-Wroclaw_Lower_Silesia_Province_Southern_Poland.html>, dostęp: 11.03.2017.
- Żyrafy wchodzą do e-szafy*, [online] <<https://www.wiecejmiejsca.pl/publikacje/zyrafy-wchodza-do-e-szafy/>>, dostęp: 15.02.2017.
- Żyrafy wchodzą do szafy*, [online] <<http://jankowskimarek.pl/2016/05/zyrafy-wchodza-do-szafy/>>, dostęp: 15.02.2017.
- Żyrafy wchodzą do szafy... ;):. Z wizyty na Zaruskiego przyszedł dziś 4-5 latki z przedszkola „Żyrafa”*, [online] <http://www.zaruski.pl/doc_510.html>, dostęp: 19.02.2017.
- „Żyrafy wchodzą do szafy...” czyli jak pozbyć się natrętnych telemarketerów*, [online] <<http://finanse.wp.pl/kat,1033691,title,Zyrafy-wchodza-do-szafy-czyli-jak-pozbyc-sie-natretnych-telemarketerow,wid,17078972,wiadomosc.html?icaid=118b58>>, dostęp: 14.03.2017.
- Żyrafy wchodzą do szafy, pawiany wchodzą na ściany*, [online] <<http://blogmamyitaty.blogspot.com/2011/05/zyrafy-wchodza-do-szafy-pawiany-wchodza.html>>, dostęp: 18.02.2017.
- Żyrafy wychodzą z szafy*, [online] <<http://modnie-zyrafywychodzazszafy.blogspot.com>>, dostęp: 11.03.2017.
- Żyrafy wychodzą z szafy, czyli życie na maksa*, [online] <<http://adamszustak.pl/zyrafy-wychodzaz-szafy-czyli-zycie-na-maksa/>>, dostęp: 12.03.1017.

Opracowania

- Burdel* [hasło], w: *Słownik języka polskiego*, [online] <<http://sjp.pwn.pl/szukaj/burdel.html>>, dostęp: 16.03.2017.
- Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008.
- Słownik języka polskiego*, [online] <<http://sjp.pwn.pl/html>>, dostęp: 16.03.2017.
- Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002.
- Tekst* [hasło], w: *Słownik języka polskiego*, [online] <<http://sjp.pwn.pl/slowniki/tekst.html>>, dostęp: 16.03.2017.
- Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

Filmografia

- Alternatywy 4* (1986), reż. Stanisław Bareja.
- Kiler* (1997), reż. Juliusz Machulski.
- Miś* (1980), reż. Stanisław Bareja.
- Rejs* (1970), reż. Marek Piwowski.
- Rozmowy kontrolowane* (1991), reż. Sylwester Chęciński.
- Sami swoi* (1967), reż. Sylwester Chęciński.
- Seksmisja* (1983), reż. Juliusz Machulski.
- Stawka większa niż życie* (1968–1969), reż. Janusz Morgenstern, Andrzej Konic.
- Wyjście awaryjne* (1982), reż. Roman Załuski.

Streszczenie

Autorka artykułu charakteryzuje wybrane cechy tekstów kultury wywodzących się z czasów PRL-u oraz ich funkcje we współczesnej przestrzeni komunikowania społecznego. Kultowe cytaty z polskich filmów opowiadających o tamtym okresie, na przykład ze *Stawki większej niż życie* (1967–1969), z *Misia* (1981), *Seksmisji* (1983) czy *Rozmów kontrolowanych* (1991), są ciągle żywe i aktualne pomimo upływu lat. Na podstawie współczesnych tekstów kultury (przykładowo publikacji prasowych) można obserwować sposoby ich wykorzystania w przestrzeni komunikowania społecznego i debacie publicznej na różne tematy. Pojawiają się zarówno w debacie politycznej, w debacie publicznej na temat międzynarodowych stosunków gospodarczych, w dyskursie na tematy prawne i prawnicze, jak i w tekstach o tematyce sportowej, w odniesieniu do produkcji filmowych, w debacie na tematy światopoglądowe. Najczęściej są wykorzystywane w wersji oryginalnej, ale bywają też poddawane różnym modyfikacjom, na przykład wprowadza się modyfikacje leksykalne, które zachowują ogólny zakres semantyczny tekstu pierwotnego; stosuje się również modyfikacje gramatyczne itp.

Zanalizowane teksty kultury są poddawane różnym modyfikacjom, dzięki którym myśl odbiorcy kieruje się na nowe tory interpretacyjne i odczytuje on nowe (zmodyfikowane w stosunku do pierwotnego) obszary znaczeniowe.

**Giraffes Are Still Entering the Wardrobe? Iconic Texts
from the Polish People's Republic Times in the Modern Social
Communication Space**

Summary

The author of present paper describes selected features of culture-related texts from the times of the PRL (the Polish People's Republic) and their functions in the modern social communication space. Iconic quotes from Polish films, e.g. *Stawka większa niż życie* ([*Stakes Larger Than Life*], 1967–1969), *Miś* ([*Little Bear*], 1981), *Seksmisja* ([*Sexmission*], 1983) or *Rozmowy kontrolowane* ([*Controlled Calls*], 1991), etc. are still alive and have not become obsolete despite the passage of time. On the basis of the modern culture-related texts (such as press articles), one can see the ways those old texts are employed in the social communication space and public discourse referring to various issues. They can be spotted in political debates, discussions concerning international economic relationships, legal issues, as well as sports, film, and viewpoint-related topics. They are most often employed in their original version, but sometimes they are subjected to modifications, for instance: lexical modifications which preserve the main semantic range of the primary text; grammatical modifications, etc.

The analysed culture-related texts undergo various modifications thanks to which recipients can develop new interpretations. As a result, they identify new lexical fields (modified in comparison with the primary field).

Urszula Tes

Wydział Filozoficzny

Akademia Ignatianum w Krakowie

Obraz społeczeństwa polskiego w filmie *Między nami dobrze jest* Grzegorza Jarzyny

Słowa kluczowe: społeczeństwo, tożsamość, pamięć, groteska

Key words: society, identity, memory, grotesque

Między nami dobrze jest (2014) Grzegorza Jarzyny, filmowa adaptacja spektaklu¹ opartego na dramacie Doroty Masłowskiej o tym samym tytule², to jedna z najbardziej przenikliwych syntez stanu społeczeństwa polskiego po 1989 roku. Autorka sztuki, a za nią reżyser, posługując się groteską, pastiszem i dekonstrukcją, przenicowali polskie mity, stereotypy, popkulturowe teksty i zadali fundamentalne pytania o zbiorowość, tożsamość i pamięć.

Światem *Między nami...* rządzi rozpad, utrata sensów. Bohaterowie filmu są karykaturalni, pozbawieni naturalnej tożsamości – zostali dobrani za pomocą typu³ – każdy jest reprezentantem innej klasy społecznej i pokolenia. Osowiała Staruszka (Danuta Szaflarska) ucieleśnia mit wojny, całkowicie przestarzały i niezrozumiały współcześnie, Halina (Magdalena Kuta), jej córka, to typowa przedstawicielka klasy pracującej wczesnego kapitalizmu, Mała Metalowa Dziewczynka (Aleksandra Popławska) czuje się Europejką, którą zawstydza polskość. Trzy pokolenia w rodzinie, podobnie jak Polaków okresu transformacji, nie łączy nic – ani wspólna przeszłość, ani teraźniejszość. Masłowska ukazała proces rozpadu więzi rodzinnych, a tym samym i społecznych, które stały się patologiczne – zanikł bowiem wspólnotowy charakter relacji i poczucia „my”. Bohaterki, zamiast rozmawiać, wygłaszają swoje monologi, każda posługuje się innym językiem – Osowiała Staruszka opowiada dawną, elegancką polszczyznę o wojnie, nadając romantyczny charakter swoim wspomnieniom, zapracowana Halina posługuje się nowomową wytworzoną przez kapitalizm i slogany reklamowe, zaś Metalowa Dziewczynka – slangiem zaczerpniętym z Internetu. Dominujący język to melanz klisz, absurdalnych frazesów, odwróconych sensów pozbawionych funkcji referencyjnej. W ostentacyjny sposób jest niekomunikatywny, prowokacyjnie prześmiewczy, złożony z oksymoronów,

¹ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, reż. Grzegorz Jarzyna, premiera 26 marca 2009.

² Taż, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2008.

³ Typaź – wywodząca się z myśli teoretycznej Siergieja Eisensteina koncepcja doboru aktorów „[...] o powierzchowności sugerującej przynależność do określonych grup społecznych” (J. Twardosz, *Aktorstwo filmowe*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 16).

abstrakcyjnych skojarzeń, zaprzeczeń. Bohaterki, oprócz Osowiej Staruszki, mówią o nierobieniu, niepojechaniu, niejedzeniu, nieposiadaniu – w ich rzeczywistości wszechobecny jest brak. Metalowa Dziewczynka nie ma swojego pokoju, gnieździ się w mieszkaniu jednopokojowym z rodziną w „[...] starym wielokondygnacyjnym budynku ludzkim w Warszawie”⁴, Haliny nie tylko nie stać na wyjazd na urlop, ale i zakup kolorowego magazynu, który w końcu znajduje – za darmo – na śmietniku. W dodatku czasopismo nosi parodystyczną nazwę „Nie dla Ciebie”. Z powodu braku wszystkiego treść kobiecej gazety może jedynie rozpałać wyobraźnię Haliny, sprzedawczyni z Tesco.

Owo trwanie w stanie permanentnego niedoboru, przejawiające się na przykład gromadzeniem kubeczków po kefirze, to scheda po okresie komunizmu, który ukształtował określone mentalne struktury. Kapitalizm z kolei narzucił nowe cele, nieosiągalne dla wielu – posiadanie dóbr materialnych, zawodową karierę, wyjazdy zagraniczne itp. Zachodni model życia okazał się niedościgłym wzorem dla Polaków czasów transformacji. Zaspokojenie materialne stało się prymarnym warunkiem spełnienia i samorealizacji⁵. Jak pisze Marek Ziółkowski, konsumpcja stała się podstawą zarówno grupowego, jak i indywidualnego stylu życia⁶. „W Polsce zapóźnionej cywilizacyjnie z jednej strony panuje sytuacja ogólnego ekonomicznego niedostatku, z drugiej społeczeństwo wykazuje duże aspiracje materialne i nastawienie na sukces [...]”⁷.

Jarzyna poprzez scenografię ciekawie zilustrował opisaną powyżej dycho-
tomię. Przestrzeń mieszkania jest prowizoryczna, malowana przez Metalową Dziewczynkę flamastrem – niczego w niej nie ma poza kuchenką i telewizorem, a na zewnątrz trzema kubłami śmieci. Wszystko skąpane jest w szarościach. Kiedy jednak bohaterka wymyśla potencjalne rozwiązania, by zmienić ten koszmarny niedostatek, kolor zmienia się na zielony. Najlepszym jej pomysłem pozostaje wyburzenie budynku i postawienie nowego, z nowoczesnymi mieszkaniami umeblowanymi w stylu Ikei – przez długi czas w polskim społeczeństwie uważanego za symbol statusu materialnego. Parodię konsumpcjonizmu oglądamy w scenach, w których mówi się o jedzeniu i je przygotowuje – potrawy są obrzydliwe, przecenione, spleśniałe i przygotowywane w najbardziej nieapetyczny z możliwych sposób. To szyderstwo nie tylko z popularnych programów kulinarnych, ale i jadłospisu „przeciętnego Polaka”. Bardziej zamożna warstwa społeczeństwa (Edyta, aktor, reżyser) jada wyłącznie potrawy wysublimowane, w stylu „[...] sałatki lozańskiej, pasztecików z młodych koziołków” oraz „owoców i warzyw z naturalnych owoców i warzyw”.

⁴ Ten i pozostałe cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

⁵ K. Szafraniec, *Anomia okresu transformacji a orientacje normatywne młodzieży. Perspektywa międzygeneracyjna*, w: *Kondycja moralna społeczeństwa polskiego*, red. J. Mariański, Kraków 2002, s. 477.

⁶ Za: H. Kubiak, *Z trochę odmienną perspektywę. Uwagi do referatu Andrzeja Kojdera*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999, s. 51.

⁷ K. Szafraniec, *Anomia okresu transformacji...*, w: *Kondycja moralna społeczeństwa polskiego...*, s. 455.

Reżyser za pomocą środków filmowych pokazał, że domeną celebrytów jest podwójna iluzja – nie tylko ta, w której uczestniczą z racji zawodu, występując przed kamerą i prezentując swój wizerunek na billboardach, ale iluzja o wiele głębsza, dotycząca stwarzania przez nich mitów, pseudowartości (sukcesu zawodowego i materialnego, pięknego wyglądu). Edyta na tle projekcji z cieniami koni (nieistniejącego filmu *Koń, który jeździł konno*) nie reprezentuje samej siebie, ale dziesiątki wypaczonych przez media mitów (o pięknie, dobru). Z kolei niedoszły reżyser *Konia, który jeździł konno* pojawia się na ekranie jako cień, który „stwarza” fikcyjną rzeczywistość, choć tak naprawdę nie ma nic do powiedzenia i wszystkie jego nedorzeczne pomysły nigdy nie zostaną zrealizowane (parodia figury reżysera-demiurga). Fikcyjny status ma również Monika, „kobieta z billboardu”, która postanawia zbuntować się przeciwko uprzedmiotowieniu i „schodzi z plakatu”, wybierając początkowo los spełnionej zawodowo singielki, a potem konwencjonalnie kończy jako żona i matka. Wszechobecność mediów infekuje także przeciętną polską rodzinę. Jarzyna pokazał to dobitnie, używając zabiegu odrealnienia postaci – w pewnym momencie bohaterowie stają się fantomami. Mała Metalowa Dziewczynka, „dziecko Internetu”, jest wielokrotnie pokazywana (za pomocą technologii nazywanej tylną projekcją⁸) jako fantom, który został pozbawiony realności. Bohaterowie wiele razy całkowicie zanurzają się w nierealnej ułudzie, nie mają własnych poglądów, a jedynie te zaczerpnięte z telewizji, reklam, gazet. Jarzyna celowo obnaża iluzję, bawi się fikcjonalnością kreowanych przez siebie papierowych postaci, pozbawionych psychologicznego bagażu – to marionetki prowadzone przez „reżysera rzeczywistości”, czyli media. Figura reżysera to klucz do zrozumienia zabiegów adaptacyjnych Jarzyny. Wszystko w świecie *Między nami...* jest domeną fikcji, iluzji, także film Jarzyny, który we własnej osobie ujawnia się na samym końcu (wychodzi ze studia jako ostatni). Dekonstruując iluzję, twórca zadaje jednocześnie ważne pytanie, na które każdy widz musi sam sobie udzielić odpowiedzi: czy coś jest jeszcze prawdziwe?

Tęsknota za Europą

Świat każdej z bohaterek jest niezwykle ograniczony – babcia żyje jedynie wojną, Halina – pracą i tabloidami, córka – wirtualną rzeczywistością, sąsiadka – swoim wyglądem i myślami o jedzeniu. Chociaż Metalowa Dziewczynka próbuje się buntować, to jednak jej bunt sprowadza się do zaprzeczania i bycia wulgarną. Jedyną aktywnością łączącą bohaterki jest oglądanie telewizji. Masłowska, bezwzględnie obnażając polski zaścianek, wydobyła tym samym ubóstwo duchowe Polaków, wciąż konsumpcyjnie nienasyconych, tęskniących do wszystkiego poza transcendencją. Interesujący jest właśnie brak wymiaru

⁸ Tylna projekcja – technologia projekcyjna polegająca na tym, że „[...] projektor jest umiejscowiony za [półprzezroczystym – uzup. red.] ekranem i wyświetla obraz [...] w kierunku widowni” (*Czym jest tylna projekcja?*, [online] <<http://www.mkmdisplay.pl/screen-technologies/rear-projection-screens/>>, dostęp: 15.08.2017).

religijnego w świecie *Między nami...*. Wielkim nieobecnym jest ojciec, którego można postrzegać i dosłownie, i symbolicznie. Wiara w Boga, życie religijne wymagające wyrzeczenia, skierowania na bliźniego, stoją w sprzeczności z aspiracjami „społeczeństwa doznań”⁹, dla którego najważniejsze są własne potrzeby, szczególnie cielesne – ciało urasta do rangi „bóstwa”, o które należy specjalnie dbać i spełniać jego „życzenia”. Jak zauważa socjolog ksiądz Janusz Mariański, troska o ciało i sprawność fizyczną ma wręcz charakter parareligijny¹⁰. Masłowska drwi z obsesji wielu Polek nadmiernie dbających o szczupłą sylwetkę i piękny wygląd. Zaniedbana Halina według nowoczesnej Edyty (Roma Gąsiorowska) jest uosobieniem brzydoty:

Boże, jak ja się bałam, patrząc dzisiaj na kasjerkę z Tesco, Boże, jak ja się bałam, że można było się tak zaniedbać. [...] Boże, jak ja się bałam, że niezbędny byłby jednak przeszczep włosów i może jeszcze twarzy, względnie całego ciała i całej osoby, wymiana wszystkich przodków do czwartego pokolenia wstecz i całej garderoby, zmiana daty, a przede wszystkim kraju urodzenia na inny, a wyglądałaby zupełnie jak normalny człowiek.

Z kolei otyła Bożena (Maria Maj), obsesyjnie myśląca o wyglądzie, ma świadomość swojej „ułomności”, nieakceptowanej społecznie: „Jestem grubą świnią i nie powinnam się tak nachalnie szwendać innym ludziom po ich polu widzenia”. Halinie i Bożenie, postaciom pełnym kompleksów, są przeciwstawione zadbana Edyta i piękna Monika (Katarzyna Warnke) „stworzona z pikseli”. Pierwsza, wzorowana na dziewczynach pracujących w korporacjach, aspiruje do bycia wolontariuszką, chciałaby ratować ofiary powodzi bądź pożarów. Na przeszkodzie do spełnienia altruistycznej potrzeby staje jednak jej wybujały konsumpcjonizm i egoizm. Z kolei Monika, która istnieje jedynie jako fantom, „[...] jeszcze niedawno grzebała w pikselach na hałdzie, dziś jest wielką gwiazdą” – jej los parodystycznie odzwierciedla kapitalistyczną szansę na awans i karierę. Kobieta wzorowana na ikonach kina, pełna seksapilu, odrzuca wszelkie związki z Polską, która dla niej jest zbyt prowincjonalna – podobnie jak Metalowa Dziewczynka czuje się obywatelką Europy. Monika postrzega Polaków stereotypowo: jako ludzi ponurych, zakompleksionych i niezadowolonych z życia. Obie z Metalową Dziewczynką wstydzą się Polski, bo uważają, że to „brzydki i głupi kraj”. Socjolog Kazimierz Krzysztofek zauważa, że taka postawa jest symptomatyczna dla młodego pokolenia, mówi wręcz o objawach „zawstydzenia kulturowego Polaków”, przejawiającego się w lekceważeniu rodzimej kultury (w tym języka) i fascynacji popkulturą, szczególnie amerykańską¹¹. W badaniach socjologicznych przeprowadzonych w 1992 roku młodzież charakteryzowała Polaków głównie poprzez cechy negatywne, natomiast obywatelom Europy Zachodniej przypisywała cechy pozytywne: „[...] badana grupa młodych ludzi

⁹ Określenie socjologa Janusza Mariańskiego. Zob. J. Mariański, *Kryzys moralny czy transformacja wartości*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany...*, s. 249.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Za: H. Kubiak, *Z trochę odmiennej perspektywy...*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany...*, s. 55–56.

stworzyła w istocie taki obraz Polaków, który sytuuje ich poza Europą¹². Autorka dramatu również zauważyła, że polskość w jej pokoleniu (Masłowska urodziła się w 1983 roku) jest „[...] totalnie dzisiaj wyszydzone, zmieszane z błotem i traktowane jako skaza, jako policzek wymierzony przez los”¹³.

Pogardę wobec Polski odczuwa również reżyser nieistniejącego filmu *Koń, który jeździł konno*, który jest jednocześnie narratorem w *Między nami dobrze jest* (Adam Woronowicz). Dla niego nasz kraj jest zacofanym kartofliskiem, „[...] gdzie panują chore systemy, chore pojęcia, chore konflikty i chore relacje”. Reżyser to narcyz, człowiek pozbawiony talentu, typowy „produkt” show-biznesu i światowiec. Mimo że jest ignorantem i nie ma nic do powiedzenia, chce „[...] nakręcić film o współczesnej Polsce i panujących tu wykluczonych, wykorzenionych, rozpadzie więzi, nędzy, nietolerancji, destabilizacji tożsamości narodowej i innych strasznych problemach”. W istocie w sztuce Masłowskiej te wszystkie problemy, choć w groteskowej formie, zostały poruszone (strategia autoironii). Swego czasu Jacek Kuroń, zupełnie na poważnie, zaproponował podział społeczeństwa na „wyróżnionych”, „wykluczonych” i „niewidzialnych” – te trzy obce sobie światy dzieli wszystko: przepaść kulturowa, mentalność, styl życia, aspiracje¹⁴. Autorka *Między nami...* dobitnie ukazała rażące różnice klasowe, jednocześnie ironizując na temat tak zwanych dyskursów, które próbują je opisywać: „W warstwie *meta* jest to [...] krytyka krytyki społecznej. Masłowska »dobiera się« nie tylko do naszych konkretnych bolączek i paranoi [...], ale szczególnie mocno koncentruje się na sposobach ich przedstawiania, dyskusowania i radzenia sobie z nimi” – pisała Katarzyna Kalinowska¹⁵. Edyta, wypowiadając się o filmie *Koń, który jeździł konno*, popada w bełkot („Film [...] utrwała i kandyzuje w klajstrze pseudoszczęścia stereotypiczne role kobiety, uprzedmiotawia ją, zwięża, poszerza i odbiera jej naturalny pępek”), który parodiuje ton dominujący w lewicowo-feministycznych środowiskach.

Scenariusz *Konia, który jeździł konno*, opowiadający o polskiej biedzie, jest w ujęciu Masłowskiej parodią wyeksploatowanych przez rodzime kino stereotypowych reprezentacji ubóstwa (nagromadzenie koszmaru, beznadziei), co najlepiej ujmuje groteskowa przedostatnia scena:

Mieszkanie rodziców Jaśka, zaduch, typowa polska ciasnota i ciemnota. Mama Jaśka myje nogi w zlewie, nieletnia siostrzyczka, jeszcze niemowlę, bawi się szkieletem od ryby zawiniętym w zatłuszczoną polską flagę. Kamera mija wstrząsanego delirium ojca, który leży na tapczanie, przeciągnąwszy sobie szlauch z gąsiorka, pije z niego brudny płyn hamulcowy i jak najęty wymiotuje krwią wprost na wyliniałą wykładzinę...

¹² Z. Bokszański, *Tożsamość narodowa w perspektywie transformacji systemowej*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany...*, s. 304.

¹³ D. Masłowska, [online] <<http://trwarszawa.pl/spektakle/miedzy-nami-dobrze-jest/>>, dostęp: 15.08.2017.

¹⁴ E. Tarkowska, *Spółczesność różnych rytmów: przypadek Polski na tle tendencji globalnych*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany...*, s. 356.

¹⁵ K. Kalinowska, *W społeczeństwie są problemy*, [online] <<http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-doroty-maslowskiej-miedzy-nami-dobrze-jest>>, dostęp: 15.08.2017.

Krytyczka Anita Piotrowska zauważa, że:

Do niedawna tak właśnie kojarzone było rodzime kino artystyczne – kręcone dla nikogo i najchętniej na Śląsku, utrzymane w hiperrealistycznej manierze, zaludnione przez różnej maści bezrobotnych i złomiarzy pijących denaturat ze szlaucha. Ta fałszywa społeczna troska, podszyta myśleniem koniunkturalnym i paternalistycznym, została już doszczętnie zdemaskowana¹⁶.

Jakub Popielecki podkreśla z kolei, że nieistniejący film „[...] ogniskuje w sobie paradoks polskiej kinematografii. Kinematografii rozdartej między własną moralnie zaniepokojoną tradycją a pogonią za wzorcami z Zachodu, między obowiązkiem szlachetnego kina »o Śląsku« a marzeniem o bezwstydnym kinie gatunkowym”¹⁷. Reżyser, zainteresowany przedstawieniem najciemniejszej strony rzeczywistości społecznej, rozmija się jednak z potrzebami Polaków, którzy jak Halina chcą oglądać amerykańskie, eskapistyczne produkcje o „ładnych babeczkach”.

Puk puk, tu II wojna światowa

Przeszłość stała się barierą we wzajemnym porozumiewaniu Osowiałej Staruszki i Metalowej Dziewczynki. Świętości babci są dla młodej dziewczyny zupełnie bezwartościowe – Wisła jest gnojówką, a II wojna światowa to hasło, którego wnuczka używa w abstrakcyjnych kontekstach – tragizm historii traci w ten sposób swoje brzemie, stając się pustym słowem. Z kolei dla staruszki świat wnuczki jest kompletnie obcy, gdyż dla niej wszystko, co wydarzyło się po wojnie, nie posiada wartości. Jak zauważa literaturoznawca Cezary Rosiński, młoda bohaterka, przeinaczając sens wypowiedzi babci, broni się w ten sposób przed przekazaniem traumatycznego doświadczenia. Takie zachowanie to:

próba skonstruowania własnego „ja” [...] którego stworzenie, na przekór nieustannie bombardującej dziewczynkę swoimi przeżyciami babci, możliwe jest jedynie dzięki kontestacji, opozycji i nieustannemu konfliktowi. Wnuczka przede wszystkim więc staruszkę, stając się dzięki temu subwersantką, dekonstruuje definicje, normy i terminy, przeinaczając słowa babki tak, by mogła włączyć je do świata, który rozumie¹⁸.

Metalowa Dziewczynka uosabia niedojrzały bunt przeciwko konstruowaniu tożsamości na podstawie historii (w szczególności martyrologii narodowej). Aldona Kopkiewicz wskazuje, że język i myślenie Małej Metalowej Dziewczynki nie nadają się już do dźwigania ciężaru tragicznej pamięci, bohaterka została bowiem ukształtowana przez postmodernistyczną, ahistoryczną przestrzeń

¹⁶ A. Piotrowska, *Dziki kraj Polska*, [online] <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/dziki-kraj-polska-27153>>, dostęp: 15.08.2017.

¹⁷ J. Popielecki, *Subiektywna opinia, film widziałem*, [online] <<http://www.filmweb.pl/reviews/Subiektywna+opinia%2C+film+widzia%C5%82em-16855>>, dostęp: 15.08.2017.

¹⁸ C. Rosiński, *Ocalić starość. Literackie obrazy starości w polskiej literaturze najnowszej*, Lublin 2015, s. 48.

kultury i Internetu. Dla niej wojna kojarzy się z filmami, traktuje ją zatem jak fikcję, symulację¹⁹. Pełna sentymentalizmu opowieść babci o przedwojennym świecie („Przed wojną to się chodziło że aż hej. Do kina, na wafle, na ptifury, nad rzekę. Po piasku, po ziemi, nad rzekę. Po trawie, po fiołkach puszystych, nad rzekę. Po trawie, po fiołkach puszystych, nad rzekę, w upalne dni, gdy jej gruba, czysta, porżnięta promieniami słońca [...] Tylko saboty na nogi, kawałek chleba w rękę i dalejże. Kapać się, opalać, marzyć, śnić sen najpiękniejszy, najświętszy sen młodości, czysty jak lzy, co po policzkach...”) jest brutalnie przez wnuczkę odwrócona, zinfantylizowana:

Też przepadam kapać się w Wiśle, to ponadczasowa przyjemność. Zawsze, jak wychodzę na brzeg, rażno parszkając benzyną, to mam odrę, dur brzuszny i zatrucie kadmem, i nie żyję, więc dostaję zwolnienie lekarskie i nie muszę już chodzić do szkoły.

W absurdalnych, cynicznych wypowiedziach Metalowej Dziewczynki Masłowska zawarła prawdę nie tylko o całkowicie odmiennych sposobach doświadczania życia, ale i o szokującej zmianie rzeczywistości – dzisiaj wszystko jest inne za sprawą technologii, rozwoju cywilizacji (zanieczyszczenie środowiska), moralnych przewartościowań. Niewinność, czystość przeżycia Osowiej Staruszki jest obca mentalności dziewczyny, która doświadczanie świata zapośredniczyła z Sieci. Jarzyna, zapraszając wiekową ikonę kina powojennego – Danutę Szaflarską, wzbogacił wymowę sztuki Masłowskiej. Przeżycia przedwojenne i te z czasów II wojny światowej aktorki wpisują się doskonale w tekst młodej dramatopisarki. W grze Szaflarskiej odzwierciedlone zostało napięcie wynikające z prawdy niesionej przez jej biografię. Wstrząsający jest w tym kontekście monolog Osowiej Staruszki („Polsko, kraino prześliczna, pamiętam, jak umierało tve piękno”) i pragmatyczna replika Metalowej Dziewczynki: „Umierało, umierało, to niech sobie wzięło apap”. Śmierć jest dla młodej dziewczyny nie tylko niezrozumiała, ale i pozbawiona jakiegokolwiek tajemnicy, misterium. Wnuczka nie pojmuje także romantycznego kodu i wpisanego weń patosu, którym posługuje się babcia. Metalowa Dziewczynka w ostatniej scenie filmu symbolicznie gwałci wartości reprezentowane przez babcie, odrzuca bycie Polką, degraduje wartość języka („Polskiego nauczyłam się z płyt i kaset, które zostały mi po polskiej sprzątacze”). Wyrzeka się także więzów rodzinnych, mówiąc o matce jako prywatnej sprzedawczyni z Tesco, a o babci jako sprzątacze z Ukrainy. I zostaje sama – dosłownie i metaforycznie. Wyrzeczenie się wszystkiego, co stanowi naszą narodową tożsamość (historia, język), pozostawia pustkę (bohaterka niczego nie proponuje w zamian) i skazuje na wyobcowanie. Ostatni gest bohaterki, kiedy kładzie jedną dłoń na piersi, a drugą, wzniesioną, wykonuje symboliczny gest zwycięstwa („V” od łacińskiego słowa *victoria*), mówiąc łamiącym się głosem: „A polskiego nauczyliśmy się z płyt i kaset”, jest najmocniejszym i najbardziej poruszającym momentem filmu. W tym krótkim fragmencie zawarta została istota utraty – jako zbiorowość utraciliśmy symbole, poczucie własnej tożsamości

¹⁹ A. Kopkiewicz, *Nowa Masłowska*, za: C. Rosiński, dz. cyt.

(„Nie jesteśmy żadnymi Polakami, tylko Europejczykami, normalnymi ludźmi!”), dumy, w końcu miłość do ojczyzny, które to wartości dziś wydają się zbyt staroświeckie i zbyt mało europejskie. Towarzysząca tej scenie muzyka, preludium Chopina²⁰ odsyłające do romantyzmu, tworzy kontrapunkt dla brutalnej degradacji symboliki – ocala wartości (piękno, polskość), które były ważne dla Osowiałej Staruszki, jedynej bohaterki, która nie została w całym dramacie Masłowskiej skompromitowana. Reżyser, zmieniając wymowę ostatniej sceny sztuki, dokonał istotnego przesunięcia (dramat Masłowskiej kończy się wybuchem wojny i prawdziwą śmiercią babci): z destrukcji świata na destrukcję symbolu. Po zdegradowaniu symbolu pozostał brak idei i rozpad międzyludzkich więzi. Kiedy Metalowa Dziewczynka wypowiada tytułowe „Między nami dobrze jest!”, wiemy, że są to gorzko-ironiczne słowa, że społeczne „my” zanikło. Wszyscy aktorzy, a nawet reżyser opuszczają studio, Metalowa Dziewczynka pozostaje sama. W dramacie Masłowskiej dziewczyna zebrze o chleb i prosi o międzyludzką solidarność, ale jej nie dostaje. Zarówno dramatopisarka, jak i reżyser filmu wskazują na samotność jako konsekwencję odrzucenia, zakwestionowania własnej tożsamości. Znaczące, że Jarzyna w pierwszej scenie filmu również zaakcentował pustkę – jest ona punktem wyjścia do opowieści o polskim społeczeństwie. To z białej przestrzeni wyłania się najpierw kropka, a dopiero później cała postać Metalowej Dziewczynki na rowerze i Osowiałej Staruszki na wózku inwalidzkim. Z jednej strony jest to intertekstualna gra z biblijnym wersem: „Na początku było Słowo”. Rzeczywiście, kiedy słyszymy głos zza kadru, dopiero wówczas zaczynają pojawiać się postaci – słowo stwarza rzeczywistość. To także zmetaforyzowana sytuacja twórcy, który „z niczego” stwarza świat, a w sam film Jarzyny wpisany jest mocno wątek autotematyczny. Z drugiej strony ten brak scenografii, nicość symbolizuje wymazanie, brak – tematy, który będą stale obecne w świecie *Między nami dobrze jest*.

Utrata symboli i pamięci

„Solidarność” spajająca społeczeństwo polskie w latach osiemdziesiątych, będąca najbardziej rozpoznawalnym w Polsce i świecie symbolem przemian demokratycznych, w latach dziewięćdziesiątych utraciła swój wyjątkowy status w polskiej mitologii. Nastąpiła dewaluacja jej mitu na skutek przesadnego nadużywania symboliki i społecznego rozczarowania niespełnionymi obietnicami²¹. Lech Wałęsa, dawny przywódca „Solidarności”, jeszcze w trakcie swojej pierwszej prezydentury utracił pozycję charyzmatycznego przywódcy, a poczucie wspólnoty całkowicie się rozpadło i do dziś społeczeństwo trawia podziały i nienawiść. Masłowska i Jarzyna sugestywnie ukazali degradację mitu: nazwę „Solidarność” noszą jedynie czekoladki, a symbol wiktorii używany jest

²⁰ To improwizacja na temat preludium Chopina ze spektaklu *Lew w zimie* w reż. Grzegorza Jarzyny, muzyka Leszka Możdżera.

²¹ E. Hałas, *Transformacja w wyobraźni zbiorowej, w: Imponderabilia wielkiej zmiany...*, s. 85.

przez Metalową Dziewczynkę w zupełnie nieadekwatny sposób (by pokazać liczbę dwa bądź pozdrowienia). Wolność zaczęła być po 1989 roku pojmowana opacznie, szczególnie przez rządzących – jako uwolnienie od ciężaru przeszłości. W wyniku polityki „grubej kreski” jak i wzrastających tendencji konsumpcyjnych społeczeństwo zaczęło cierpieć na swoistą amnezję, co w konsekwencji, zdaniem socjolożki Elżbiety Hałas, zaczęło wiązać się z uprawianiem antytożsamościowej polityki symbolicznej²². Diagnoza Masłowskiej koresponduje z refleksjami filozofa kultury Tomasza Szukdlarka:

Zyskaliśmy wolność, za to nie wiemy, kim jesteśmy. Miotamy się między liberalizmem a demokracją, konstruowanymi z przemieszczonych ikon Zachodu, a tęsknotą do własnej autentyczności, niepowtarzalności i kulturowej czystości, między hamburgerami McDonalds’a a tęsknotą do „bycia kimś innym” i do „mówienia inaczej”; nasze „dążenie do Europy” przemieszcza nas samych, stwarza dystans do naszej własnej tożsamości, wprowadza „przerwę historyczną”, dając nam wolność od samych siebie i umożliwiając nam zmianę autokreacji²³.

Masłowska ośmiesza budowanie pamięci i tożsamości na narodowej gigantomanii, którą słyhać w słowach prezentera telewizyjnego (Lech Łotocki). Inspirowana skrajnie prawicowymi wypowiedziami środowisk skupionych wokół Radia Maryja mowa o zamierzchłej przeszłości, w której wszyscy byli Polakami, jest świadectwem nacjonalistycznej mentalności i manii wielkości:

Polakiem był każdy, po prostu każdy każdy. Pięknym krajem była podówczas Polska; mieliśmy wspaniałe morza, wyspy, oceany, flotę, która po nich pływała i odkrywała wciąż nowe, również przynależne do Polski kontynenty [...]. Ale skończyły się dobre czasy dla naszego państwa. Najpierw odebrano nam Amerykę, Afrykę, Azję i Australię. Niszczono polskie flagi i domalowywano na nich inne paski, gwiazdki i inne esy-floresy, język polski urzędowo pozmieniano na frymuśne obce języki, których nikt nie umie i nie zna, a jedynie ludzie, którzy nimi mówią tylko po to, żebyśmy my, Polacy, go nie znali i nie rozumieli, i czuli się jak ostatnie szmaty.

W ostatnim fragmencie wystąpienia (w filmie jest ono pokazane na telebimach umieszczonych na Placu Konstytucji), które zostaje przerwane na dźwięk syren wyjących w godzinie „W” (symboliczne uczczenie Powstania Warszawskiego), padają najmocniejsze słowa: „Nie jesteśmy Polakami, tylko Niemcami albo Rosjanami, a właściwie to ich zwłokami, a ci, co nawet nie są zwłokami, to zaraz nimi i tak będą”. Gigantomańska mowa pełna narodowych resentymentów nagle przerodziła się w apokaliptyczny tren o utracie tożsamości: Polacy, okrutnie doświadczeni przez sąsiadów, którzy gwałtem narzucali nam swoje prawa i kształtowali nasz los, nie odnaleźli później siły, by dźwignąć się z tej traumy. Złowieszcze słowa prezentera zamykają widza w kleszczach historii, przed którą nie ma ucieczki. Po tej scenie rozlega się monolog Szaflarskiej (przez

²² Tamże, s. 81.

²³ Cyt. za: K. Krzysztofek, *Czynniki i kierunki zmiany/kontynuacji kulturowej w Polsce w warunkach transformacji ustrojowej w latach 1989–2007*, w: *Czy koniec socjalizmu? Polska transformacja w teoriach socjologicznych*, red. A. Sliz, M. Szczepański, Warszawa 2008, s. 115.

chwilę przestaje być ona tylko aktorką odgrywającą rolę w filmie): „Polsko, kraino prześliczna, pamiętam, jak umierało Twe piękno”, a za chwilę antypolska wypowiedź Metalowej Dziewczynki. Zderzenie trzech skrajnie przeciwstawnych tonacji i treści wydaje się kluczem do zrozumienia adaptacji Jarzyny – owe trzy poetyki, trzy postawy: narodowościowa, romantyczna i antynarodowościowa wzajemnie się wykluczają, zgrzytają, a jednocześnie stanowią sedno „polskiego problemu”. Tożsamość Polaków stale jest rozdarta pomiędzy nimi, a przez to wewnątrznie skłócona. Zdaniem Szkudlarka polska rzeczywistość jest właśnie dysonansowa:

Stajemy się zarazem bardziej ksenofobiczni i bardziej tolerancyjni: bliżej nam i dalej do utopii wielokulturowego społeczeństwa otwartego. Coraz większy staje się obszar kultury niedookreślenia, semantycznej otwartości, hybrydyczności społecznego świata. Coraz bardziej doprasza się on domknięcia w postaci ideologii nadających mu akceptowalny sens²⁴.

Sama Metalowa Dziewczynka jest w swej wypowiedzi sprzeczna: odrzucając Polskę i wybierając Europę, mówi: „Do Polski przyjechaliśmy tu z Europy po bioprawdziwe ziemniaki, a nie te wodniste z Tesco”. Ten dysonans dobrze oddaje także muzyka, która pojawia się w ostatniej scenie i później w napisach: romantyczna (Chopin), popularna (*Spółeczeństwo jest niemiłe* Mister D.) i punkowa (*Między nami dobrze jest* zespołu Siekiera).

Grzegorz Jarzyna w *Między nami dobrze jest* kazał nam się przejrzeć w krzywym zwierciadle stworzonym przez Dorotę Masłowską – jego bohaterowie w pewnym momencie siadają na kanapie i patrzą na nas. Czy poznajemy siebie? Czy dla nas to tylko wstydlive fantazmaty, twory wyobraźni autorów?²⁵ *Między nami dobrze jest*?

Bibliografia

- Boksański Z., *Tożsamość narodowa w perspektywie transformacji systemowej*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999.
- Czym jest tylna projekcja?*, [online] <<http://www.mkmdisplay.pl/screen-technologies/rear-projection-screens/>>, dostęp: 15.08.2017.
- Hałas E., *Transformacja w wyobraźni zbiorowej*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999.
- Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999.
- Kalinowska K., *W społeczeństwie są problemy*, [online] <<http://culture.pl/pl/artukul/sztuka-doroty-maslowskiej-miedzy-nami-dobrze-jest>>, dostęp: 15.08.2017.
- Kondycja moralna społeczeństwa polskiego*, red. J. Mariański, Kraków 2002.
- Krzysztofek K., *Czynniki i kierunki zmiany/kontynuacji kulturowej w Polsce w warunkach transformacji ustrojowej w latach 1989–2007*, w: *Czy koniec socjalizmu? Polska transformacja w teoriach socjologicznych*, red. A. Śliz, M. Szczepański, Warszawa 2008.

²⁴ Cyt. za: K. Krzysztofek, *Czynniki i kierunki zmiany...*, w: *Czy koniec socjalizmu?...*, s. 115.

²⁵ Pozwolę sobie na osobistą uwagę, która wydaje mi się w tym kontekście znacząca. Na pełnej sali byłam jedyną osobą, która śmiała się podczas seansu.

- Kubiak H., *Z trochę odmienną perspektywę. Uwagi do referatu Andrzeja Kojdera*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999.
- Mariański J., *Kryzys moralny czy transformacja wartości*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999.
- Piotrowska A., *Dziki kraj Polska*, [online] <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/dziki-kraj-polska-27153>>, dostęp: 15.08.2017.
- Popielecki J., *Subiektywna opinia, film widziałem*, [online] <<http://www.filmweb.pl/reviews/Subiektywna+opinia%2C+film+widzia%C5%82em-16855>>, dostęp: 15.08.2017.
- Rosiński C., *Ocalić starość. Literackie obrazy starości w polskiej literaturze najnowszej*, Lublin 2015.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
- Szafranec K., *Anomia okresu transformacji a orientacje normatywne młodzieży. Perspektywa międzygeneracyjna*, w: *Kondycja moralna społeczeństwa polskiego*, red. J. Mariański, Kraków 2002.
- Tarkowska E., *Spółczesność różnych rytmów: przypadek Polski na tle tendencji globalnych*, w: *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji*, red. P. Sztompka, Warszawa – Kraków 1999.
- Twardosz J., *Aktorstwo filmowe*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.

Streszczenie

Celem artykułu jest rozpoznanie kontekstów socjologicznych w filmie Grzegorza Jarzyny *Między nami dobrze jest*, opartym na sztuce Doroty Masłowskiej. Autorka bada temat pamięci i tożsamości, odwołując się do tekstu dramatu, filmu i refleksji socjologów zainteresowanych problemem transformacji ustrojowej. Masłowska w groteskowy sposób ukazała przemiany społeczne po 1989 roku, wybujały konsumpcjonizm, kompleksy i problemy Polaków z tożsamością, zafascynowanie Zachodem. Społeczeństwo zaczęło również cierpieć na swoistą amnezję, wypierając z pamięci niedawną historię i degradując symbole. Jarzyna wzmocnił wymowę sztuki, między innymi zmieniając znacząco jej zakończenie. Dzięki temu widz ma do czynienia z jedną z bardziej trafnych, choć gorzkich diagnoz stanu społeczeństwa polskiego. Autorka artykułu dokonała interpretacji najważniejszych wątków poruszanych przez reżysera.

The Image of Polish Society in *Między nami dobrze jest* by Grzegorz Jarzyna

Summary

The aim of the article is to identify sociological contexts in Grzegorz Jarzyna's film *Między nami dobrze jest* [*It Is OK Between Us*] based on Dorota Masłowska's play. The author examines the subject of memory, identities referring to the text of drama, film and reflection of sociologists interested in the problem of political transformation. Masłowska, in a grotesque way, showed the social transformations after 1989, exaggerated consumerism, complexes and identity problems of Poles and the fascination with the West. Society also began to suffer from amnesia, displacing recent history and degrading symbols. Jarzyna enhanced the meaning of play in many ways, for example by significantly changing its end. Thanks to that, we have one of the most accurate although bitter diagnoses of Polish society. The author of the article has interpreted the most important themes raised by the director.

**W tradycji Bolesława Matuszewskiego
- film jako zapis czasu.
Szkice o kinie zagranicznym**

Dorota Kulczycka
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Zielonogórski

W cieniu rewolucji kulturalnej 1968 roku. O *Inwazji barbarzyńców* Denysa Arcanda raz jeszcze

Słowa kluczowe: Denys Arcand, *Inwazja barbarzyńców*, wartości w filmie, rewolucja kulturalna, idee, ideologie

Key words: Denys Arcand, *The Barbarian Invasions*, values in film, cultural revolution, ideas, ideologies

W 2018 roku mija 50 lat od wydarzeń, które w różnych krajach dały początek zmianom zwłaszcza w dziedzinie mentalności, światopoglądu, obyczajowości, polityki. Najczęściej stosuje się wobec nich nazwę „rewolucja kulturalna”. Wiele je łączy, ale wiele też dzieli. O ile bowiem w Europie Środkowej i Wschodniej walczone przeciwko uciskowi, niesprawiedliwości i hipokryzji władz komunistycznych, o tyle na Zachodzie ów komunizm bezmyślnie chwalono, buntując się przeciw starym, również uważanym za fałszywe, prawom obyczajowym i społecznym¹. W wydarzeniach tych udział brali przeważnie młodzi ludzie, dlatego częste miejsce rewolty stanowiły uczelnie. Na Zachodzie powodem rozruchów było między innymi domaganie się jeszcze większych swobód obyczajowych, kulturalnych i naukowych, walka o prawa Afroamerykanów, a przede wszystkim protest przeciw wojnie w Wietnamie. Przejawami buntu były: demonstrowana jawnie sympatia dla wszelkich lewicowych prądów w Europie i Azji (już w 1960 roku w Oksfordzie narodziła się tak zwana nowa lewica – ang. *New Left*, rozciągająca wkrótce swe wpływy na cały zachodni świat²); niechęć do materialistycznej obyczajowości Zachodu, nastawionego na pracę i bogacenie się; rozluźnienie i manifestacja zachowań seksualnych; odrzucenie wszelkich

¹ Pewną dziejową prawidłowością jest to, że w krajach biednych lub o bardzo wyraźnych dysproporcjach między ubóstwem całych rzesz ludzi a bogactwem jednostek dochodzi do rewolucji społecznych, których konsekwencją jest rozlew krwi. Natomiast tam, gdzie jest dobrobyt i demokracja, pojawiają się rewolucje ideologiczne, światopoglądowe i obyczajowe. Bardzo często zdarza się tak, że propagatorzy jednych są zwolennikami drugich i odwrotnie.

² Wpływowymi myślicielami ruchu, przerzucającego akcent z kwestii klasowych na problemy rasowe, feministyczne i genderowe, byli Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Louis Althusser. Byli to – przynajmniej – ideolodzy bardzo ekscentryczni. Z filozoficznego punktu widzenia o nowej lewicy zob. na przykład S. Wielgus, *Nowa ideologia zła*, [online] <<https://gloria.tv/video/34oezF8fjDQCAfG1r6pZCcuns/postings/>>, dostęp: 21.07.2017, natomiast z politycznego – M. Davis, *New Left*, w: *Encyclopedia of Political Theory*, ed. M. Bevir, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington 2010.

autorytetów – nie tylko tych, którzy sprawowali władzę państwową czy rodzicielską, ale również autorytetu Boga, religii chrześcijańskiej czy judaistycznej przy jednoczesnych predylekcjach do religii pogańskich, buddyzmu czy Zen, co zaowocowało właśnie w latach sześćdziesiątych powstaniem niebezpiecznego duchowo ruchu New Age. Kolebkę Nowej Ery stanowiły ówczesne organizowane w Stanach, ale szybko rozlewające się na Europę Zachodnią zloty hipisów („dzieci kwiatów”) czy na przykład partia *yippies*, jako swój znak mająca zielony liść marihuany wpisany w czerwoną gwiazdę³. Oczywiście było to wszystko na rękę rządowi Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich czy powstałej w 1949 roku Chińskiej Republiki Ludowej – z jednej strony bunt studentów przeciw władzom „imperioń” – państw kapitalistycznych, bezmyślne sprzyjanie hasłom lewicowym i rewolucyjnym, z drugiej zaś strony demoralizacja młodego pokolenia jako siła rozkładająca narody zachodnie od środka.

Całkiem inne problemy stały u podłoża konfliktów w Niemczech (wystąpienie przeciw „ojcom” – nazistom, gdyż zbiegło się to z początkiem rozliczania się Niemców z niechlubnej przeszłości), a także w krajach opanowanych przez idealizowany przez młodzież zachodnią komunizm, takich jak Polska czy Czechosłowacja (praska wiosna). Zupełnie co innego niż na Zachodzie czy Europie Środkowej znaczy też pojęcie rewolucji kulturalnej stosowane do wydarzeń w Chinach.

Nas jednak będzie tu szczególnie interesować amerykańskie „przedłużenie” rewolucyjnej Francji – Kanada. Chciałabym bowiem omówić kanadyjsko-francuski film rozrachunkowy, z wątpliwym dystansem odnoszący się do tego, jakie żniwa przyniosła po latach w krajach dobrobytu, takich właśnie jak Kanada, rewolucja kulturowa. Mam na uwadze *Inwazję barbarzyńców* Denysa Arcanda⁴, *sequel* wobec *Upadku cesarstwa amerykańskiego*⁵, a *prequel* wobec *L'Âge des ténèbres*⁶. Znamienne, że w tym samym 2003 roku, po 35 latach od rewolucji nazwanej między innymi Nową Falą, powstaje też francusko-brytyjsko-włoski film o wydarzeniach w Paryżu 1968 roku – *Marzyciele* Bernarda Bertolucciego⁷. *Marzyciele* i *Inwazję barbarzyńców* łączy nie tylko rok produkcji i światowej premiery (2003), ale również temat doraźnych i dalekosiężnych konsekwencji rewolucji kulturalnej, związek z filozofią, prądami i językiem francuskim oraz

³ Zaprzeczeniem rozleniwionych, narkotyzujących się, o nic niedbających *yippies* z lat sześćdziesiątych będą *yuppies* lat dziewięćdziesiątych XX i początku XXI wieku. Ta dychotomia zostanie szczególnie uwypuklona w *Inwazji barbarzyńców* w relacji ojciec (Rémy) i syn (Sébastien).

⁴ *Inwazja barbarzyńców* (franc. *Les invasions barbares*, 2003), reż. Denys Arcand.

⁵ *Upadek cesarstwa amerykańskiego* (franc. *Le Déclin de l'empire américain*, ang. *The Decline of the American Empire*, 1986), reż. Denys Arcand. W 2004 roku w biuletynie Dziewiętnastego Warszawskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego pojawiła się sugestia, jakoby i *Jeżus z Montrealu* (franc. *Jésus de Montréal*, 1989) Arcanda poprzedzał *Inwazję barbarzyńców* w tym sensie, że w dziele z 2003 roku „Pojawia się również kilku bohaterów filmu *Jeżus z Montrealu*” (Dziewiętnasty Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy, 2–13 października 2003 roku, archiwalna zakładka do *Inwazji barbarzyńców*, [online] <<https://wff.pl/pl/film/invasions-barbares-les-le-dclin-continue>>, dostęp: 30.08.2017).

⁶ *L'Âge des ténèbres* (ang. *Days of Darkness*, bardziej znane jako *The Age of Ignorance*, pol. *Wiek ciemności*, 2007), reż. Denys Arcand.

⁷ *Marzyciele* (ang. *The Dreamers*, 2003), reż. Bernardo Bertolucci.

– oceniana niesłusznie jako sztuczna – gra aktorska. Od razu jednak zastrzeżmy: film *Arcanda* jest o wiele bardziej erudycyjny, wieloaspektowy niż dzieło Bertolucciego⁸.

Nie wszystkie jednak problemy można omówić w jednym artykule. Baczniejszą uwagę skupimy na ideach, ideologiach, prądach myślowych, tych wszystkich „izmach”, którymi żyło pokolenie '68 w Kanadzie, podobnie zresztą jak we Francji czy w Stanach Zjednoczonych. Grupa to jednak szczególna – z młodych kontestatorów starego porządku wyrosli, co zresztą znamienne dla tego ruchu, wykładowcy i duchowi przewodnicy następnych pokoleń. Interesować nas będą książki, którymi oni karmili się w młodości, utopie, które podtrzymywali (na przykład widoczny też w *Marzycielach* kult Mao Zedonga i rewolucji kulturalnej w Chinach) przy jednoczesnej degrengoladzie moralnej oraz poczuciu duchowej i egzystencjalnej pustki. To jednak zagadnienie – zakwestionowanej duchowości, agonu *sacrum* i *profanum*, drażliwej dla bohaterów (ale też i samego reżysera!) problematyki eklezjalnej i religijnej – musimy siłą rzeczy pominąć⁹.

Kanada w latach rewolucji kulturalnej

Zanim przejdziemy do omówienia najważniejszych aspektów, nakreślmy pokrótce sytuację w Kanadzie w 1968 roku. Premierem został wówczas Pierre Trudeau, a Partia Liberalna zdołała utworzyć rząd większościowy. Sprzyjało to trendom, które zaczęły pojawiać się na horyzoncie zachodniego świata. Sam premier był bowiem – jak pokolenie '68 – wielkim miłośnikiem literatury rosyjskiej; swemu synowi nadał z tego powodu przydomek „Sasza”¹⁰. Ów Sasza, późniejszy filmowiec i dziennikarz, opublikował wraz z innym autorem książkę tytułem nawiązującą do filmu *Arcanda* z 2003 roku – *Barbarian Lost: Travels in the New China* [Zagubieni barbarzyńcy. Podróże do nowych Chin]¹¹:

⁸ O tym drugim piszę w aktualnie redagowanej książce zbiorowej będącej pokłosiem Międzynarodowej Konferencji Naukowej z cyklu „Człowiek – Wiara – Kultura”: *O wolność i sprawiedliwość... Chrześcijańska Europa – między wiarą a rewolucją*, Częstochowa, 18–20 września 2017 roku. Oczywiście można byłoby mówić również o innych filmach nawiązujących do tych wydarzeń, zwłaszcza we Francji. Interesujące byłyby tu: *Wszystko w porządku* (franc. *Tout va bien*, 1972), reż. Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin; *Zandarm na emeryturze* (franc. *Le gendarme en balade*, 1970), reż. Jean Girault; *Milou w maju* (franc. *Milou en mai*, 1989), reż. Louis Malle. Z polskich obrazów na uwagę zasługiwałyby film *1968. Szczęśliwego Nowego Roku* (1992), reż. Jacek Bromski, natomiast z amerykańskich *Urodzony 4 lipca* (ang. *Born on the Fourth of July*, 1989), reż. Oliver Stone, oraz *Forrest Gump* (1994), reż. Robert Zemeckis. Nie można też przemilczeć produkcji o jakże innej niż europejska rewolucji kulturalnej – w Chinach. Mam na myśli słynne chińsko-hongkońskie filmy *Żyć!* (chin. *Huo Zhe*, ang. *To Live!*, 1994), reż. Yimou Zhang, oraz *Żegnaj, moja konkubino* (chin. *Ba wang bie ji*, ang. *Farewell My Concubine*, 1993), reż. Kaige Chen.

⁹ Omawiam je w artykule: D. Kulczycka, *Sacrum i profanum w Inwazji barbarzyńców (2003) Denysa Arcanda* [...], „Biuletyn Edukacji Medialnej” [w druku].

¹⁰ Synem tym jest Alexandre Emmanuel „Sacha” Trudeau (ur. 1973). Imię Alexandre otrzymał na cześć radzieckiego ambasadora w Kanadzie – Aleksandra Nikołajewicza Jakowlewa.

¹¹ A. Trudeau, *Barbarian Lost: Travels in the New China*, HarperCollins Publishers 2016.

W 2016 roku [Alexandre Emmanuel „Sacha” – dop. moje – D.K.] Trudeau wydał w wydawnictwie HarperCollins swoją pierwszą książkę pt. *Zagubieni barbarzyńcy. Podróże do nowych Chin*, numer jeden wśród kanadyjskich bestsellerów. Książka jest pamiętnikiem z podróży z podkładem filozoficznej i historycznej refleksji. Autor odmalowuje osobisty i szczegółowy portret starego kraju z czasów olbrzymich przeobrażeń. Mówiąc o tej książce, najczęściej cytuje się powiedzenie autora: „Cała moja zawodowa kariera skupiała się wokół geopolityki, gdyż w obecnym czasie nie można zrozumieć świata bez rozumienia ogromnej roli, jaką odgrywają Chiny” [tłum. moje – D.K.]¹².

Jak podaje recenzent *Inwazji barbarzyńców*, sytuacja w Kanadzie różniła się od tej w USA: „Nie było wstrząsów społecznych, nie było wojny w Wietnamie, Kanada rozwijała się spokojnie, choć nie bez okresowych trudności gospodarczych”. Skierowanie uwagi na mocarstwo USA równoważone było „[...] przez kręgi intelektualne zapatrzeniem na kulturę europejską”¹³. Właśnie takie spojrzenie, szczególnie zorientowane na rewolucyjny Paryż, mieli w latach sześćdziesiątych bohaterowie *Inwazji barbarzyńców*, co zaciążyło zresztą na całym ich życiu.

„Izmy”, którymi żyło pokolenie '68

Rzecz dzieje się w Kanadzie. Do umierającego na nowotwór ekswykładowcy historii – Rémy’ego (gra go Rémy Girard) przyjeżdża ściągnięty z Londynu przez matkę, Louise (Dorothée Berryman), syn Sébastien (Stéphane Rousseau) z narzeczoną – Gaëlle (Marina Hands). Syn przekupuje personel medyczny i zapewnia ojcu lepsze warunki pobytu w szpitalu, załatwia mu też heroinę, ściąga z różnych zakątków Ameryki dawne kochanki, zaprasza przyjaciół, opłaca dawnych studentów, by odwiedzili ojca w szpitalu, chce też załatwić lepszy szpital – w USA. Dominique (Dominique Michel) i Diane (Louise Portal) były koleżankami Louise, która przez lata żyła w nieświadomości, że są jednocześnie kochankami jej męża. Po ujawnieniu tej tajemnicy (opowiada o tym *Upadek cesarstwa amerykańskiego*) nastąpił rozwód jej i Rémy’ego.

Bardzo ważną rolę w filmie grają dialogi, które są świadectwem, że pokolenie '68, reprezentowane przede wszystkim przez wykładowców takich jak Rémy, Pierre (Pierre Curzi), Dominique, Diane, Claude (Yves Jacques) i Alessandro (Toni Cecchinato) zdążyło zorientować się, że niektóre idee, którymi przez lata żyli, przebrzmiały, a świat poszedł dalej. Niektóre – gdyż światopogląd, który

¹² Zob. hasło *Alexandre Trudeau*, [online] <https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Trudeau>, dostęp: 9.07.2017. Przy okazji warto odnotować, że rok po premierze *Inwazji barbarzyńców* Karol Modzelewski wydał książkę *Barbarzyńska Europa* (Warszawa 2004). Została ona przetłumaczona dwa lata później na język francuski (*L'Europe des Barbares, Germain et Slaves face aux héritiers de Rome*, trad. du polonais par A. Kozak et I. Macor-Filarska, Paris 2006), a następnie na włoski: *L'Europa dei barbari, e culture tribali di fronte alla cultura romano-cristiana*, trad. dal polacco di D. Facca, Torino 2008.

¹³ K.J. Zarębski, *Spuszczona ojców*, „Kino” 2003, nr 11, s. 39.

nabyli zauroczeni przede wszystkim rewolucyjną Francją ówcześni studenci, odcisnął na nich niezatarte piętno.

W całym filmie (jak również w poprzedzającym go *Upadku cesarstwa amerykańskiego*) przewijają się aluzje do nierzadko utopijnych i złowrogich ideologii, nurtów i prądów myślowych, intelektualnie ożywiających pokolenie '68. Szczególnie to widać w scenie nad jeziorem – ucztie kulinarnej i swoście pojętej ucztie duchowej, ale zarazem ucztie śmierci. Znamienne, że następuje ona po kolejnym już wyznaniu Rémy'ego przed Nathalie (Marie-Josée Croze), że niczego w życiu się nie nauczył, niczego nie osiągnął, nie znalazł sensu własnej egzystencji. Rodzina i znajomi zebrani nad jeziorem dokonują niejako intelektualnej „spowiedzi generalnej”¹⁴ z tego, czym żyli, co stanowiło ich duchową strawę (młodzi oraz, co znamienne, była żona Rémy'ego milczą, nie mają nic do powiedzenia):

Rémy: Przerabialiśmy wszystko: separatyzm, independentyzm, suwerenizm, asocjacionizm...

Pierre: Najpierw był egzystencjalizm...

Dominique: Czytaliśmy Sartre'a i Camusa.

Claude: Po Fanonie był antykolonializm¹⁵.

Rémy: Czytaliśmy Marcuse'a i zostaliśmy marksistami.

Pierre: Marksistami-leninistami.

Diane: Trockistami.

Alessandro: Maoistami.

Rémy: Zmieniliśmy się po Sołżenicynie. Nadszedł strukturalizm¹⁶.

Pierre: Sytuacionizm.

Dominique: Feminizm¹⁷.

¹⁴ Dekameronowski obraz takiej samej liczby kobiet jak i mężczyzn zebranych na ucztie z dala od miasta (właśnie w owym domu Pierre'a nad jeziorem) pojawia się już w *Upadku cesarstwa amerykańskiego*. Zanim przyjadą kobiety, mężczyźni przygotowują wykwintne dania, opowiadając – nie przebieając przy tym w środkach – o własnych doświadczeniach i fantazjach seksualnych. O niczym innym nie rozmawiają też przyjaciółki, wybierające się na zaaranżowane spotkanie. Gdy dochodzi do owej uczt, pełne pikanterii tematy nie znikają, lecz są stonowane ze względu na osobliwe układy między bohaterami. Pojawia się zaś problem: Dominique niszczy dobre samopoczucie Louise, mówiąc, że jej mąż Rémy sypiał z nią i z drugą z jej przyjaciółek – Diane. W *Inwazji barbarzyńców* małżeństwo jest już po rozwodzie, ale w tak newralgicznym czasie jak umieranie Rémy'ego Louise staje na wysokości zadania: sprowadza syna z Londynu, upomina go, gdy ten z początku gardzi ojcem, umie się też zachować powściągliwie wobec swoich dawnych przyjaciółek, z którymi Rémy ją zdradzał, a także wobec innych pojawiających się w szpitalu jego kochanek. Do końca przy nim trwa. W *Upadku cesarstwa amerykańskiego* tematy humanistyczne (literackie i filozoficzne) są również obecne: Dominique jako autorka wydanej książki rozprawia się z różnymi mitami i utopiami, przy słabym jednak zainteresowaniu rozmówców.

¹⁵ Wyrażenie zostało przetłumaczone w filmie właśnie tak, a nie na „postkolonializm”.

¹⁶ Należy pamiętać o tym, że w Ameryce nie było strukturalizmu jako takiego. Na sławnej konferencji w Baltimore przybyli z Europy strukturaliści mieli ten nurt zaszcześcić, a zaszczyt poststrukturalizmu. Poststrukturalistami stali się więc ci, którzy byli jeszcze niedawno strukturalistami. Najlepszym przykładem jest Roland Barthes. Rewolucja w Paryżu była przeciw strukturalizmowi, ale nie przeciw tym, którzy zmienili stanowisko i go zreformowali. Powoływanie się na przykład na Sollersa jest więc tu zrozumiałe. Zobaczymy, że zaraz potem wymienia się feminizm – podobnie jak przykładowo postkolonializm (tu: antykolonializm) czy dekonstrukcjonizm (tu: dekonstruktywizm), zupełnie obce pierwotnemu strukturalizmowi.

¹⁷ W *Upadku cesarstwa amerykańskiego* bohaterka – z feministycznego punktu widzenia, a jednocześnie zakładając, że „ludzie powinni mówić tylko to, na czym się znają” – drwi z Ojca Świętego, że rozprawia o masturbacji i prostacie. Rémy kontynuuje wątek zaczęty przez Dominique:

Claude: Dekonstruktywizm.

Pierre: Był jakiś „izm”, który odrzuciliśmy?

Claude: Kretynizm.

Rémy: Boże.... (czas: 01'11'28–01'12'03)

Później znów pojawiają się nieprzyzwoite żarty na temat jakiejś archeolog, a następnie opowieść Rémy'ego o Chince i aluzja do rewolucji kulturalnej w Chinach. W końcu rozmowa przeskakuje na kilka innych tematów, między innymi na temat włoskich Czerwonych Brygad. Widać, że w tej wyliczance na zmianę wymienia się teorie literackie i teorie polityczne, problemy nurtujące świat, ale taki świat, który już minął.

O *Inwazji barbarzyńców* mówi się, że z dystansem odnosi się do pokolenia urodzonego około 1950 roku, zachłyśniętego hasłami lewicowymi, zwłaszcza z Europy i Azji, oraz rewolucją seksualną i hasłami pacyfistycznymi z państwa sąsiedniego – z USA. Co istotne, reżyser w młodości sam sympatyzował z kanadyjską lewicą, jednakże jego dokumentalnego filmu o katorżniczej pracy w przemyśle tekstylnym (*On est au coton*, 1970) nie przyjęła dobrze ani prawica, ani lewica. Przez sześć lat nie można było go wyświećlać. A jednak Arcand miał zawsze powtarzać, że nie jest bojownikiem, ideowcem, lecz artystą¹⁸.

Bunt rewolucyjnej młodzieży w krajach dobrobytu był wymierzony przeciwko polityce bogacenia się – tak jednostek, jak i narodów. Dlatego chwytliwe były wszelkie „izmy” – marksizm, maoizm, leninizm, trockizm itd. W *Inwazji barbarzyńców* widać owoce owego bezmyślnego zachłyśnięcia się ideałami lewicowymi, a także antytechnokratycznego i antimaterialistycznego buntu pokolenia '68, jak również pewne zawstydzenie bohaterów, że dali się uwieść fałszywym ideologiom. Czym Rémy się zajmował? Nie wiadomo. Wiadomo jedynie, że wcześniej wykładał na uczelni historię. Wskutek licznych romansów nie rozwijał się naukowo, zaniedbywał też dydaktykę i musiał pożegnać się z uniwersytecką katedrą. Był hedonistą, poszukiwaczem skrajnych przyjemności, ale i rozmiłowanym w książkach bibliofilem – interesowała go historia, literatura piękna, historia idei. Coś, co okazało się całkowicie obce i nieprzydatne jego – dorosłym już – dzieciom. Film zatem ma podwójną wymowę funeralną: żegnany jest Rémy, ale i żegnane jest jego pokolenie, pokolenie idealistów, utopistów, erudyków i marzycieli.

„O lokowaniu pieniędzy też; o CIA również. Nie przeceniaj papieża”. Dominique szydzi także z dawnych swoich i przyjaciół autorytetów – Marksa i Freuda, oskarża ich o złe traktowanie kobiet (czas: 01'06'07–01'06'50). Natomiast kilkakrotnie przywoływanym autorytetem w dziedzinie seksu jest dla nich wszystkich – też jednak traktowana z przymrużeniem oka, jak „olimpijka” i „maniaczka” w tej dziedzinie – Susan Sontag (zob. np. 54'37; 01'11'58).

¹⁸ Zob. T. Jopkiewicz, *Życie rozkwita po zmierzchu*, „Kino” 2003, nr 11, s. 36.

Książki Rémy'ego

Współczesna recenzentka konstatuje: „Film Arcanda to kino inteligentne, kameralne i naznaczone indywidualizmem twórcy, w którym z błyskotliwych dialogów wyłania się portret przemijającego pokolenia rozczarowanych i niepokodzonych ze współczesnością intelektualistów”¹⁹. Intelektualiści ci uwielbiali książki. Temat ich lektur, jako jeden z ważniejszych, przewija się przez cały film. Szczególnie istotna wydaje się jego rama. Na początku więc słyszymy, jak Louise oznajmia mężowi przyjazd syna, a on – okazując wyższość nad zaradnym finansowo potomkiem – oburza się: „Mógłby przeczytać choćby jedną książkę, byle jaką, czy to tak dużo?!”. Louise odpowiada: „Może nie czyta, ale w miesiąc zarabia więcej niż ty w rok” (czas: 00'04'50–00'04'59). Koniec zaś – do którego jeszcze wrócimy – to obraz pozostawionej przez Rémy'ego biblioteki. Biblioteki, którą tworzył przez całe życie.

W rozmowie nad jeziorem Rémy wraz z przyjaciółmi wspomina idee, systemy filozoficzne, prądy lat sześćdziesiątych, które na długi czas owładnęły ich umysły. Padają nazwiska egzystencjalistów, jak Jean-Paul Sartre i Albert Camus, czy sławnego pisarza postkolonialnego, autora *Wyklętego ludu ziemi* – Franza Fanona. Pada również nazwisko ideologa rewolty studenckiej – i inspiratora Nowej Lewicy – Herberta Marcuse'a²⁰. Oczywiście bohaterowie popisują się przed młodymi również swobodnym żonglowaniem nazwiskami, datami i wydarzeniami z odleglejszej niż lata ich studenckiej rewolucji – przeszłości. Mówią o czasach kumulacji kolektywnej inteligencji (według Pierre'a – marksisty – inteligencja należy do zbiorowości, do narodów), rozprawiają o wielkich intelektualnych sporach i wielkich przyjaźniach. Pojawia się więc w owej niemalże platońskiej intelektualnej uczcie rok 416 p.n.e. – premiera *Elektry* Eurypidesa, nazwiska rywali: Sofoklesa i Arystofanesa, a także przyjaciele: Platona i Sokratesa; następnie 1504 rok, Florencja – Leonardo da Vinci, Michał Anioł, ich uczeń – Rafael, i gospodarz – Nicolo Macciavelli. Młodzi, którzy nawet nie mają pojęcia, kim był Heraklit, siedzą spokojnie. Kiedy Rémy umiera, zdaje się, że nikt z młodszego pokolenia nie będzie karmić się tą literaturą, którą żyła generacja '68. A on pozostał jej wierny do końca: książki widzimy nawet na szpitalnej szafce. Czytać równało się dla niego – istnieć. Na początku XXI wieku czyta się przede wszystkim to, co użyteczne: poradniki, czasopisma i broszury, a jeszcze bardziej – strony internetowe promujące zdrową żywność, zdrowy tryb życia, *fitness*, piękne wnętrza itd. Nie ma w tym zresztą nic złego. Uzmysławia tę tendencję jeden z dialogów. Ghislaine (Mitsou Annie Marie Gélinas), młoda i atrakcyjna żona Pierre'a²¹, pyta Rémy'ego w szpitalu:

¹⁹ D. Wernikowska, *Śmierć idealom*, [online] <<http://www.filmweb.pl/reviews/%C5%9A-mier%C4%87+idea%C5%82om-700>>, dostęp: 5.07.2017.

²⁰ Całkiem inni autorzy i inne nazwiska, mniej związane z ruchami lewicowymi, pojawiają się w *prequelu*, na przykład Diane od nowego kochanka dostaje w upominku monografię kanadyjskiego historyka Michela Bruneta – *Notre passé, le présent et nous*, Montréal 1976.

²¹ Z *L'Âge des ténèbres* widz dowiaduje się, że i ten, kolejny, związek (Pierre'a z Ghislaine) nie przetrwał nawet pięciu lat. Pierre, tym razem podłamany (żona, żądając rozwodu, wszystko mu zabrała, gdy bohater próbuje się udać do prawników, ona szantażuje go oskarżeniem o przemoc

Ghislaine: Kupiłeś tę książkę?

Rémy: Którą?

Ghislaine: *Sekrety uzdrawiania* [...].

Rémy: Niestety nie.

Ghislaine: Przyniosę ci. Ciałem rządzi mózg. Tam zaczyna się choroba. Ciągłe mówię to Pierre'owi. (czas: 33'37–33'52)

W całym filmie Rémy powtarza jak mantrę, że nie znalazł sensu życia, że nic po sobie nie zostawi. Dla intelektualisty największym osiągnięciem byłoby przekazanie światu własnych myśli, koncepcji, odkryć. Szczególnie podatna na słuchanie tych skarg okazuje się córka Diane – Nathalie. Kiedy bohater ubolewa, że nie opublikował ani jednej książki, że napisał tylko kilka marnych artykułów, ona zadaje pytanie:

Nathalie: Co by pan napisał?

Rémy: *Archipelag GULag. Układ okresowy*.

Nathalie: Osiągnąłby pan taki poziom?

Rémy: Nigdy. Przynajmniej pozostałby po mnie jakiś ślad. Człowiek pragnie sukcesu, choćby skromnego, by mógł powiedzieć, że dał z siebie wszystko, by mógł odejść w pokoju. Ja poniosłem klęskę. (czas: 00'57'08–00'57'32)

Oczywiście sformułowanie „odejść w pokoju” ma swoje źródło w chrystianizmie. Według dzieci „tego świata” (por. J 18, 36) wiąże się – jak widać – z sukcesem życiowym, według ewangelii zaś oznacza odejść z pokojem Chrystusowym w sercu (por. J 14, 23–29). W rozumieniu umierającego naukowca przedłużenie życia to pozostawienie czegoś po sobie dla potomnych (co oczywiście też może być i cenne, i doniosłe), a nie życie wieczne w niebie²².

*Układ okresowy (Il sistema periodico, 1975)*²³ to zbiór 21 opowiadań, z których każde ma nazwę jednego z pierwiastków. Primo Levi, autor tego zbioru, to chemik żydowskiego pochodzenia, który dzięki swojej profesji przeżył Auschwitz. Do końca życia borykał się z problemem „przetrwać” – z wyrzutami sumienia, że ocalał, gdy inni zginęli. *Układ okresowy* jest zbiorem opowiadań o różnych spotkaniach autora z ludźmi – tymi z faszystowskich Włoch, z obozu zagłady, z powojennej codzienności. Nazwisko Leviego i tytuł innego jego dzieła, jak również *Archipelag GULag* Aleksandra Sołżenicyna²⁴, jeszcze raz pojawi się w filmie: Sébastien i Nathalie odnajdą je w prywatnej bibliotece pozostawionej przez byłego profesora.

psychiczną), szukający informacji o noclegowniach w absurdalnych instytucjach kanadyjskiej pomocy społecznej, jest jednym z elementów wiążących trzy filmy Arcanda (czas: 00'11'45–00'13'15). W owej trzeciej części występują też – pod koniec filmu – Gilles Pelletier (w *Inwazji barbarzyńców* grał księdza) oraz Johanne-Marie Tremblay (w *Inwazji...* była siostrą Constance). Trudno przyjąć, by pozostawali osobami duchowymi, wyglądają raczej na starsze, szczęśliwe małżeństwo wtopione w rytm natury i codziennych czynności. Innym spoiwem łączącym te trzy filmy jest przeczczenie jakiegoś upadku wartości. W *L'Âge des ténèbres* dotyczy ono również rozkładu więzi rodzinnych i ogólnoludzkich, życia idolami: seksu (i rodzącymi się na tym tle fantazjami), pracy, kariery.

²² Niebo zaczyna odgrywać pewną rolę pod koniec życia Rémy'ego, również jako temat żartów.

²³ Polski przekład: P. Levi, *Układ okresowy*, tłum. Z. Koprowska, Kraków 2011.

²⁴ Dzieło Sołżenicyna (*Архипелаг ГУЛАГ*) w ZSRR mogło oficjalnie ukazywać się dopiero od 1989 roku. Zob. też polskie wyd.: A. Sołżenicyn, *Archipelag Gulag 1918–1956, próba dochodzenia literackiego*, t. 1–3, tłum. J. Pomianowski, Warszawa 1990.

Kiedy wraz z bohaterką widz ogląda te książki, wiele może mu dać do myślenia taki, a nie inny wybór lektur kanadyjskiego marksisty. Z jednej strony Rémy zdradza w ten sposób swoje predylekcje do polityki „bloku wschodniego”, z drugiej strony jednak pokazuje, że nieobojętny był mu los umęczonych przez komunizm narodów radzieckich i zbrodnicza działalność systemu komunistycznego w ZSRR. Trzytomowe dzieło Solżenicyna, wydane po raz pierwszy na Zachodzie – we Francji i po francusku – w 1973 roku, jest najlepszym świadectwem tego, jak fałszywe były idee, w które wierzyli młodzi buntownicy z krajów zachodnich w 1968 roku. Być może rosyjski pisarz uświadomił im, że leninizm i marksizm nie bronią biednych, ale prawie wszystkich w biednych (lub w martwych) zamieniają. Tytułowy „archipelag GUŁag” to miejsce ekstremalnego zła dziejącego się w obozach koncentracyjnych i obozach pracy, zmuszania ludzi do niewolniczej pracy i odzierania ich z resztek godności. Od ukazania się drukiem przekaz Solżenicyna w wielu czytelnikach rozwił iluzje na temat systemu komunistycznego. Ale czy u Rémy’ego również? Choć przyznawał w rozmowie nad jeziorem, w której przyjaciele żonglowali wszystkimi możliwymi „izmami” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, że był „kretynem”, uwierzywszy w dobroczynność tych wszystkich lewicowych systemów i rewolucji (choćby w Rosji czy rewolucji kulturalnej w Chinach), a na rewolucję i jej tragiczne dla milionów ludzi skutki otworzył mu oczy Solżenicyn, do końca pozostał wierny marksistowsko-leninowskiemu hasłom nacjonalizacji i awersji wobec „imperium amerykańskiego”.

Bibliofilem był zresztą nie tylko Rémy, mamy wszakże do czynienia z eks-hipisami przedzierzgniętymi w naukowców. Oto kolejna aluzja do erudycji i zainteresowań tego pokolenia – pod koniec pikantnej rozmowy, kto z kim śpi:

Pierre: Moja żona zasypia z dziećmi w łóżku.

Dominique: Możesz znów przeczytać Tocqueville’a.

Pierre: Zrobiłem to; dwa tysiące stron na biblijnym papierze. (czas: 01’01’30–01’01’36)

W ten sposób czyni się aluzję do Alexisa Henriego Charlesa Clérelde, wicehrabii de Tocqueville – francuskiego polityka, klasyka doktryny liberalizmu, autora między innymi takich dzieł, jak *Dawny ustrój i rewolucja* czy dwóch tomów *O demokracji w Ameryce*.

W opowieści o niedoszłym uwiedzeniu pięknej Chinki Rémy wspomina filmy czołowego reżysera paryskiej Nowej Fali – Jeana-Luca Godarda i książki Sollersa. Philippe Sollers (właściwie Philippe Joyaux), urodzony w 1936 roku, mimo zmieniających się mód pozostał strukturalistą. Jest mężem Julii Kristevy, literaturoznawcą, założycielem (w 1960 roku) awangardowego pisma paryskiego „Tel Quel”, inspirującego się myślą filozoficzną Friedricha Nietzschego. Kiedy Rémy przyznaje się do lektur jego książek, ma zapewne na uwadze powieści *Une curieuse solitude* (1958), *Nombres* (1968), *Paradis* (1981), *Femmes* (1983), *Portrait du joueur* (1984), *La fête à Venise* (1991), *Le secret* (1993) bądź eseje, na przykład *Logiques* (1968) i *Théorie des exceptions* (1985).

Jeszcze w *Upadku cesarstwa amerykańskiego* większość akcji toczy się w domu nad jeziorem. Jest to dom letniskowy Pierre'a, pozostającego wówczas w wolnym związku ze studentką historii, Daniele (Geneviève Rioux). Oko kamery co jakiś czas rejestruje w tym filmie obraz całych regałów książek²⁵. W *Inwazji barbarzyńców* ściany z pełnymi woluminów półkami znajdują się w domu Rémy'ego, gdzie ten spotykał się niegdyś ze swymi kochankami²⁶. Oto jedna z ostatnich odsłon w tym filmie – zaprowadzenie Nathalie przez Sébastiena do biblioteki zmarłego. Kamera pokazuje cztery ściany pokoju w książkach, książki w przedpokoju. W witrynie stoją dwa opasłe tomy z napisem *Hitler* – zapewne jest to dzieło o Hitlerze, przetłumaczone w Paryżu również na język francuski²⁷. Potem obraz się przybliży i widz może odczytać tytuły utworów pisarzy, których nazwiska przewijały się już wcześniej w erudycyjnych dialogach. Znamienne, że są to dzieła przede wszystkim francuskojęzyczne (w tym bowiem języku mówią bohaterowie filmu), ale i wydane – jak *Archipelag GULag* (po raz pierwszy) właśnie we Francji. Tytuły i nazwiska autorów są – jak zwykle – znaczące:

1. [Victor] Hugo, *Les Misérables* [vol.] 2²⁸. W zamyśle autora powieść miała poruszać czytelnika obrazami nędzy i krzywdy ludzkiej, apelować do sumień XIX-wiecznych bogaczy o sprawiedliwszy porządek społeczny. Zwolenników rewolucji kulturalnej '68 roku mogła jednak razić chrześcijańska podbudowa filozofii i myśli społecznej Hugo.

2. Primo Levi, *Si c'est un homme* [*Jeśli istnieje człowiek*]²⁹ – książka ze zdjęciem ludzi w pasiakach w Auschwitz na okładce. To kolejny utwór po francusku i kolejne dzieło o obozie, ale tym razem autorstwa włoskiego pisarza żydowskiego pochodzenia, o którego traumie i wyrzutach sumienia już wspomnieliśmy. Z *Archipelagiem GULag* wiąże ją temat zniewalania i niszczenia ludzi, piekło obozów koncentracyjnych i obozów pracy, autobiografizm i „dawanie świadectwa prawdzie”. O tej pierwszej i najważniejszej książce włoskiego

²⁵ Z kolei w *L'Âge des ténèbres* regał zapełniony książkami zjawia się w domku z marzeń głównego bohatera – jest takim samym rekwizytem, czyniącym romantyczny nastrój dla urojonej schadzki kochanków, jak palące się świece, kominek, miękkie sofy i przyjemny półmrok (czas: 20'31–20'42).

²⁶ Posiadłość tę widzimy od wewnątrz już na początku filmu (czas: 00'08'03), kiedy Louise z wyraźną do niej odrazą (funkcjonowała bowiem jako dom erotycznych schadzki jej niezaspokojonego męża), oprowadza Gaëlle. Pod koniec filmu Sébastien proponuje, by Nathalie zajęła budynek, gdyż „Mama nie chce tu mieszkać, a ja nie chcę go sprzedawać”. Pragnąca odbudować swoje zdruzgotane życie narkomanka prawdopodobnie cieszy się z tej propozycji, z przejęciem ogląda strony tytułowe książek w tamtejszej bibliotece (czas około 01'20–1'30).

²⁷ Czym mogą być owe dwa tomy? Zważywszy, że *Mein Kampf* Adolfa Hitlera, mimo że w dwóch częściach, zawiera nie więcej jak 300 stron, należałoby raczej przypuszczać, że jest to liczące 1190 stron dzieło Joachima Festa *Hitler – eine Biographie* (Frankfurt am Main – Berlin 1989). Mówiący po francusku Kanadyjczyk zapewne miał następujące dwutomowe wydanie: J. Fest, *Hitler*, volume 1: *Jeunesse et conquete de pouvoir. 1889–1933*; volume 2: *Le Fuhrer. 1933–1941*, trad. par G. Fritsch Estrangin, Paris 1973.

²⁸ Najprawdopodobniej z wydania trzytomowego – Paris 1966.

²⁹ Tak na język francuski został przetłumaczony tytuł, który w oryginale brzmi: *Se questo è un uomo* (Torino 1947). W języku polskim funkcjonuje on jako: *Czy to jest człowiek* (tłum. H. Wiśniowska, Kraków 2008).

chemika, który przeżył gehennę tylko dzięki swemu wykształceniu, można przeczytać między innymi:

Mimo że jest ona wiernym zapisem codzienności obozowej, nie przypomina neo-realistycznych kronik, gdyż dominuje w niej wysiłek zrozumienia absurdałnej rzeczywistości łagru bez dopasowania jej do ideologicznych, politycznych czy religijnych schematów. Rzeczywistość tę opisuje autor oschłym, prostym językiem, niewątpliwie pewną rolę odegrało tu ściśle wykształcenie pisarza, jego niechęć do retoryki i amplifikacji. [...] W odróżnieniu od Borowskiego Levi nie postrzega [...] łagru jako kresu wszelkich ludzkich wartości, przeciwstawia fizycznej degradacji pragnienie przeżycia i dania świadectwa [...] ³⁰.

3. e.m. cioran [*sic!*], *Histoire et utopie*³¹ – dzieło rumuńskiego, aczkolwiek od 1949 roku piszącego po francusku filozofa nihilisty i mizantropa. Kilkadziesiąt lat przed tragedią w World Trade Center Cioran zauważał niepokojące – również filmowego bohatera – zjawisko islamizacji Zachodu. Zreferował to szczególnie w *Zarysie rozkładu*³² (*Precis de decomposition*, 1949). Natomiast w zbiorze sześciu esejów autor ten – nie rezygnując z sarkazmu – wypowiada się o różnych politycznych utopiach, między innymi o radzieckim komunizmie.

4. Aleksandr I. Solzhenitsyn, *The Gulag Archipelago* – choć debiut książkowy był właśnie w języku francuskim, widzimy, że Rémy posiadał egzemplarz amerykański. Nowojorski ukazał się trzy lata później od paryskiego³³.

5. Samuel Pepys, *Journal* – są to pisane w latach 1660–1669, odpowiednim szyfrem, pamiętniki nazwane dziennikiem³⁴. Autor z detalami opisuje swoje życie – pod względem socjalnym prezentujące się trochę jak z baśni: od pucybuta po bogacza. Pamiętnikarz, podobnie jak żyjący trzysta lat później główny bohater filmu, jest bibliofilem, a ponadto ciekawym świata podróżnikiem, mężczyzną nieopanowanym, zdradzającym żonę z licznymi swymi kochankami, człowiekiem pełnym sprzeczności.

Przed tymi i setkami jeszcze innych książek staje zdumiona córka Diane. Zyskawszy możliwość zamieszkania w domku, będzie miała wolny i nieograniczony dostęp do dzieł. Polska recenzentka, Dominika Wernikowska, pisze z nadzieją:

Nathalie niewiele ma wspólnego z wyścigiem szczurów i daleko jej do doskonałości. Poszukuje i wątpi, zdając sobie sprawę z chybionych wyborów. To właśnie ona odziedziczy księgozbiór prawdziwego konesera literatury i życia, pełen nazwisk wspaniałych pisarzy. Być może odmieni swoje życie i postanowi sięgnąć po te książki³⁵.

³⁰ H. Kralowa, P. Salwa, J. Ugniewska, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, t. 2: *Od Arkadii po czasy współczesne*, Warszawa 2006, s. 331.

³¹ Wydanie francuskie: E. Cioran, *Histoire et utopie*, Paris 1977. Wydanie polskie: *Historia i utopia*, tłum. i wstęp M. Bieńczyk, Warszawa 1997.

³² E. Cioran, *Zarys rozkładu*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006.

³³ Zob. A.I. Solzhenitsyn, *The Gulag Archipelago, 1918–1956: An Experiment in Literary Investigation*, transl. from the Russ. by Th.P. Whitney, New York [etc.] 1974–1975.

³⁴ W polskim przekładzie, podobnie jak w oryginale, utwór funkcjonuje w formie dziennika. Zob. S. Pepys, *Dziennik Samuela Pepysa*, wybór, tłum. i przyp. M. Dąbrowska, t. 1–2, Warszawa 1966.

³⁵ D. Wernikowska, dz. cyt.

Podobne zdanie wyraża Tomasz Jopkiewicz. Nie może być bowiem „intelektualnej pasji” bez znajomości światowej klasyki lektur:

Być może nad wywodzącą się z Europy kulturą i nad imperialną Ameryką zapada zmierzch, ale to przecież nie znaczy, że nie ma ocalenia. W sztuce, w intelektualnej pasji, w przecuciu tajemnicy, wreszcie w drugim człowieku³⁶.

Warto zwrócić jednak uwagę na te książki. Są trudne, przygnębiające, nie wiadomo, czy dziewczyna podejmująca w tajemnicy przed innymi terapię odwykową, zraniona przez matkę w dzieciństwie, tak naprawdę samotna, z – być może – wyrzutami sumienia za przedczesne – zresztą przez wszystkich zaaprobowane – uśmiercenie Rémy’ego, będzie zdolna udźwignąć ciężar ich przesłania i ich treści. To przecież książki w większości przypadków „męskie”, przez mężczyzn pisane – filozoficzne i historyczne. Może jednak przyniosą bohaterce *katharsis* – na zasadzie wstrząsu, *sui generis* obiektywizacji, odsłaniając losy jednostek i społeczności stokroć tragiczniejsze od jej własnego.

Książki nabierają dodatkowych znaczeń, gdy zestawia się bibliofilstwo rewolucyjnego pokolenia z zanurzeniem w świecie gier, Internetu, komórek i smartfonów ich dzieci. Wernikowska pisze dalej:

„Mój syn jest kapitalistą pełnym ambicji i determinacji. Jest doskonale zorganizowany i zdyscyplinowany” – stwierdza Rémy. Pracujący na giełdzie Sébastien należy do tych, którzy nie przeczytali żadnej książki, bo dla niego stare prawdy i przekonania są już bezużyteczne. Naprzeciw siebie stają przedstawiciele dwóch jakże odmiennych rzeczywistości – ojciec – intelektualista, antyglobalista, były marksista (można by mnożyć „izmy”) nieoszczędzający żadnych autorytetów (w jego wypowiedziach dostaje się nawet papieżowi³⁷) i syn – młody yuppie, który nie rozstaje się ze swoją komórką i z pobłażliwym zdziwieniem traktuje wszelkie intelektualne wywody i popisy starych erudyty³⁸.

To prawda. Zarabiający kilkanaście, a może kilkadziesiąt razy więcej od Rémy’ego Sébastien jest kompletnym ignorantem w dziedzinie humanistyki. Nie zna literatury pięknej, nie zna też podstaw filozofii. Z pochodzącym z Rosji dealerem narkotyków o imieniu Oleg (Yves Desgagnés) słyszeli maksymę, że „nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki”, ale nie mogą przypomnieć sobie, jaki „typek” to kiedyś powiedział (czas: 00’50’10). Dobrze, że Rémy nie był świadkiem tej rozmowy!

Aluzje do rewolucji kulturalnej w Chinach

W spotkaniu nad jeziorem Rémy opowiada, jak w latach siedemdziesiątych XX wieku Chiny otworzyły się na Zachód (czas całej jego opowieści o chińskiej przygodzie: 01’11’41–01’13’42). Zachód więc wysłał – jak to bohater sam siebie

³⁶ T. Jopkiewicz, dz. cyt., s. 37.

³⁷ Doprecyzujemy: dwóm papieżom – Piusowi XII i Janowi Pawłowi II.

³⁸ D. Wernikowska, dz. cyt.

określa – „zaufanego lewaka” w ramach wymiany międzynarodowej. Ten spotkał chińską piękność³⁹ i chcąc jej zaimponować, a tym samym zdobyć jej względy, waloryzował rewolucję dziejącą się w jej kraju⁴⁰ jako „cudowną” (franc. *formidable*). Myśląc, że w ten sposób uwiedzie dziewczę z kraju lotosu, zaczął zachwalać przed nią dobrodziejstwa rewolucji kulturalnej w Państwie Środka. Odniosło to skutek odwrotny do zamierzonego: dziewczyna nie podzielała jego entuzjazmu, znając sytuację z autopsji. Współpracy nie nawiązano. Romansu też nie było. Piękna Chinka skończyła w chlewni na farmie reedukacyjnej, jej ojciec – zapewne jako ideologiczny przeciwnik systemu – został zabity, a matka popełniła samobójstwo. Umierający Rémy ma do siebie żal, że edukowany przez filmy Godarda i książki Sollersa „głupi kanadyjski frankofon” dał się oszukać hasłom rewolucji '68 i zachwytom nad Mao Zedongiem. Po latach sam z siebie się śmieje, ze swojej głupoty, naiwności, bowiem ideały, również te związane z Mao Zedongiem, okazały się mrzonkami. Po pierwsze podczas rewolucji kulturalnej w Chinach zabijano bądź internowano ludzi, zwłaszcza tych, którzy aprobowali kapitalizm. Wszelka własność prywatna była niszczone. Do zaprowadzania „porządku” została powołana Centralna Grupa do spraw Rewolucji Kulturalnej. Prym w niej wiodła czwarta żona Mao Zedonga oraz działacze z najbliższego otoczenia Mao. Po drugie nastąpiła fala prześladowań tych, którzy – paradoksalnie – w USA będą dla spadkobierców „dzieci kwiatów” idolami i inspiratorami Nowej Ery – buddystów⁴¹. Po trzecie nastąpiła dyktatura i kult jednostki Mao Zedonga – „Wielkiego Sternika”. Po czwarte wolność była łamana – na pamięć uczono się cytatów z „czerwonej książeczki”, którą tak jeszcze zachwycał się Théo z *Marzycieli* Bertolucciego – wydano ją w nakładzie 900 milionów egzemplarzy. Wszelkie inne książki palono. Ludzie masowo opuszczali miasta, udawali się na wieś. Nazwy ulic, sklepów, zakładów, szpitali miały socjalistyczny charakter. Atakowano zwolenników kapitalizmu i rewizjonizmu, wykorzystując do tego młodzież. Znawczyni przedmiotu Joanna Wardęga podaje całą listę zabójstw wielkich ludzi i wymuszonych samobójstw. Piszę dalej:

Ruch czerwonogwardzistów zasilany był przez młodzież licealną i studencką, która nie musiała chodzić na zajęcia, gdyż instytucje edukacyjne zostały zamknięte. Bardzo szybko ci młodzi zwolennicy Mao ujawnili swoje niszczycielskie oblicze. Walcząc z „czterema rodzajami staroci”: starymi ideami, starą kulturą, starymi zwyczajami i starymi nawykami, aktywiści atakowali wszystkich i wszystko, co rzekomo nosiło „skazę burżuazyjną”. Zwrócili się również przeciwko wytworom kultury, demolując zabytki (np. pozbywając je zdobień uznawanych za burżuazyjne i zagraniczne), miejsca kultu, biblioteki, a nawet tradycyjne herbaciarnie. Niszczono przedmioty uznawane za szkodliwe, jak książki, zabytkowe meble, ozdoby, zachodnie ubrania, instrumenty muzyczne, szachy,

³⁹ W Filmwebie jest ona nazwana „Chinką z marzeń”, gra ją Julie Tu. Zob. *Inwazja barbarzyńców. Pełna obsada i twórcy*, [online] <<http://www.filmweb.pl/Inwazja.Barbarzyncow/cast/actors>>, dostęp: 13.08.2017.

⁴⁰ W polskim tłumaczeniu filmu pojawia się pojęcie ewolucji, a nie rewolucji kulturalnej.

⁴¹ Zob. J. Wardęga, *Współczesne społeczeństwo chińskie. Konsekwencje przemian modernizacyjnych*, Toruń 2015, s. 219–220.

latawce. Instytucje kulturalne przestały funkcjonować. W państwie nastał nie-
wiarogodny chaos i destrukcja. Wkrótce frakcje czerwonogwardzistów zaczęły
zwalczać się wzajemnie, niejednokrotnie zdobywając broń i zbrojnie walcząc
o pierwszeństwo w rewolucji. [...]

Jakkolwiek Rewolucja Kulturalna oficjalnie została zakończona w kwiet-
niu 1969, to aż do obalenia Bandy Czwojga po śmierci Mao w 1976 roku konty-
nuowano wiele form terroru [...]⁴².

Ten dość obszerny fragment jest nam potrzebny, aby uświadomić utopię
i okrucieństwo maoizmu. Na jego rzekome piękno dali się nabrać „młodzi gniewni”
z krajów zachodnich⁴³. Zbuntowany młody paryżanin Théo z dzieła Bertolucciego
jeszcze tego nie dostrzega. Natomiast umierający Rémy zdaje już sobie sprawę
z popełnionego błędu. Ale był to błąd całego pokolenia – studentów europej-
skich, amerykańskich, kanadyjskich. W *Marzycielach* niedojrzali buntownicy
maszerują po ulicach Paryża z wizerunkami Mao Zedonga i radzieckimi flagami.
Co więcej, dyskusje Théo, Isabelle i ich przyjaciela ze Stanów – Matthew odby-
wają się w pokoju, gdzie wisi plakat z komunistycznym robotnikiem chińskim,
a na półce stoi popiersie Mao Zedonga. Takie rekwizyty możemy też zobaczyć
w domu zagorzałego komunisty i antyklerykała z filmu o meksykańskiej parafii
*Zbrodnia ojca Amaro*⁴⁴. Równie wielką aberracją co owo bezmyślne zauroczenie
były fascynacje marksizmem, leninizmem, trockizmem itd. Wielkie ideowe oszu-
stwo milionów ludzi. Jednych kosztowało życie, dla innych zaś – jak fantastów
z Zachodu przedstawionych w *Marzycielach* czy *Inwazji barbarzyńców* – było
przelotną modą, którą można po latach ze śmiechem powspominać.

Rewolucja seksualna a narkotyki

Rewolucja obyczajowa lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, i w Europie,
i na kontynencie amerykańskim, wiąże się z przewartościowaniem ról płciowych
i nowymi formami zachowań, które szły od młodzieży, a inspirowały dorosłych.
Nie zaś odwrotnie. Wystąpienia studentów pokryły się czasowo z pojawieniem
się na rynku tabletek antykoncepcyjnych oraz z domaganiem się w różnych
krajach legalizacji aborcji. Tak samo w różnych krajach walczono o dostępność
rozwodów. Właśnie w 1968 roku papież Paweł VI w encyklice *Humanae vitae*⁴⁵
apelował o zahamowanie seksualnego rozprężenia. Poddawał refleksji myśl,
ile w wyniku aborcji zabito dzieci, które potencjalnie mogły stać się geniuszami.
Po latach nawiązywał do tego Benedykt XVI:

Paweł VI w 1968 roku uczynił antykoncepcję tematem swojej słynnej encykliki
Humanae vitae. Wskazał on na fatalne skutki ingerencji człowieka w porządek

⁴² Tamże, s. 61–62.

⁴³ W Europie Środkowej, na przykład w Polsce, odbywało się to między innymi drogą szkolnej
indoktrynacji – dzieci, nie znając języka, musiały uczyć się piosenek na cześć Mao Zedonga.

⁴⁴ *Zbrodnia ojca Amaro* (*Crimen del padre Amaro*, 2002), reż. Carlos Carrera.

⁴⁵ Paweł VI, Encyklika *Humanae vitae*, [online] <http://kodr.pl/wp-content/uploads/2017/03/humanae_vitae.pdf>, dostęp: 21.07.2017.

natury. Życie jest zbyt wielkie, zbyt święte, abyśmy mogli przy nim manipulować. Jakby chciał powiedzieć: Jeśli nie szanujemy życia dzieci, stracimy życie my sami, nasze społeczeństwo, nasz świat.

Być może nie zrozumiano wtedy jego wizji. Dzisiaj obserwujemy nie tylko bardzo szkodliwy dla zdrowia i środowiska wpływ pigułek antykoncepcyjnych, ale też załamanie się naszego systemu socjalnego, bo staliśmy się bezdzietnym społeczeństwem, które traci swoje podstawy⁴⁶.

W takiej atmosferze – swobody seksualnej, egoistycznego nieoglądania się na jej konsekwencje – dojrzewała szóstka przyjaciół z *Inwazji barbarzyńców*. Gdy buntownicy z lat sześćdziesiątych tak z Francji, Włoch, Niemiec, jak USA czy Kanady, jako dorośli, obsiedli stanowiska uniwersyteckie, inni zaś z tego pokolenia – rządowe, parlamentarne itd., z wielką siłą oddziaływania propagowali idee, którym hołdowali w młodości. W dużej mierze to za ich przyczyną w społeczeństwach zaczęły się szerzyć rozwijające się nadal ideologie liberalne, promujące między innymi wolne związki hetero- i homoseksualne, swobodę seksualną, wolny dostęp do narkotyków, aborcję, eutanazję, eksperymenty na ludzkich embrionach, praktyki eugeniczne. Wzmocnił się feminizm, genderyzm i sympatyzujące z nimi ruchy ekologiczne czy – w XXI wieku bardzo ekspansywne – środowisko LGBTQ (ang. lesbian, gay, bisexual, transgender, queer).

Rémy, Pierre, Dominique, Diane, Claude i Alessandro zostali wykładowcami. Czy pozbyli się dawnych, rewolucyjnych upodobań? Bynajmniej nie. Pokazuje to *Inwazja barbarzyńców*, ale jeszcze bardziej odsłania żywotność rewolucji seksualnej *Upadek cesarstwa amerykańskiego*. Czy szokowało kanadyjskich widzów, skłonnych uwierzyć w prawdopodobieństwo życiowe tych filmów, jak żyją owi wykładowcy, jakie jest ich morale? Nie wiadomo. Tym bardziej, że naród kanadyjski jest w XXI wieku już bardzo liberalny i zlaicyzowany. Na pewno jednak niejednego polskiego odbiorcę może jeszcze zdumieć, jak „się prowadzą” i jaki system (anty)wartości przyjmują ci, którzy powinni świecić przykładem, nie tylko jako depozytariusze i przekazicieli wiedzy⁴⁷.

Umierający Rémy pozostaje pod opieką narkomanki Nathalie, którą skrzywdził w jej dzieciństwie, jako jeden z kochanków jej matki, *nota bene* również wykładowczyni. Nathalie staje się teraz jego powiernicą i „aniołem stróżem” aplikującym mu heroinę. Zresztą nie pamięta sceny, jak w sypialni mamy i jego kiedyś spotkała. Po 15 latach, gdy Rémy umiera, ich drogi życiowe znów się przecinają. Córka Diane staje się dlań *sui generis* spowiednikiem i pocieszycielem. W rozmowie z nią Rémy deklaruje, że do końca kochał życie: książki, wino, muzykę, a przede wszystkim kobiety (czas: 00'52'20). Dziewczyna uświadamia mu, że obiekty tęsknot nigdy już nie wrócą; to już „[...] przeszłość. A to umarło”. Bohater podczas rozmowy zdaje sobie też sprawę z traumy, jaką

⁴⁶ *Światłość świata. Papież, Kościół i znaki czasu. Benedykt XVI w rozmowie z Peterem Seewaldem*, tłum. P. Napiwodzki, Kraków 2011, s. 154.

⁴⁷ Znamienna pod tym względem jest już pierwsza scena *Upadku cesarstwa amerykańskiego*. Rémy, jeszcze jako wykładowca, poucza swoich studentów, że historia nie jest nauką moralności. Zdanie to symptomatyczne – będzie bowiem korespondowało z prawdą filmu, że również ci, którzy tę dziedzinę wiedzy humanistycznej wykładają, nie są w sprawach etyki autorytetami.

mała dziewczynka musiała przeżywać, gdy widziała, jak od mamy w nocy wychodzą wciąż jacyś nowi mężczyźni (zauważmy, że już wówczas i Diane, i Rémy byli nie tylko rodzicami, ale i nauczycielami nowych pokoleń studentów). Nathalie nie przypomina sobie Rémy'ego, ale on przyznaje się przed nią, że sypiał z jej matką:

Nathalie: Był pan żonaty?

Rémy: Tak.

Nathalie: Żonaci nigdy nie zostawali do rana. Widziałam ich, gdy budziłam się w nocy.

Rémy: Dla dziecka musiało to być obrzydliwe. Nazywaliśmy to... wolnością seksualną (czas: 39'14–39'30).

A przecież zło moralne wyrządzone takiemu choćby dziecku, jakim była Nathalie, mógł sobie uświadomić wcześniej. W *Upadku cesarstwa amerykańskiego* uchwycono rozpacz kilkunastoletniej wówczas dziewczynki zastającej matkę w łóżku z obcym człowiekiem – właśnie Rémym. W *Inwazji barbarzyńców* widzimy, że Nathalie jest młodą zagubioną życiowo kobietą, subtelną i wrażliwą, wycofaną z normalnego życia, narkomanką, niepokodzoną z matką, mieszkającą w jakiejś norze przy ruchliwej ulicy⁴⁸.

Kolejną młodą powiernicą Rémy'ego jest Gaëlle. Kiedy rozmawiają o nadużywanym słowie „miłość”, ojciec Sébastiena opowiada jej, że po raz pierwszy zdradził żonę pół roku po ślubie. Wiadomo, że syn nie mógł ojcu tego przez lata przebaczyć. Jego zaś francuska narzeczona przeżyła traumę rozwodu własnych rodziców. Ani Nathalie, ani Gaëlle, choć zdają się szanować Rémy'ego, nie podzielają zachwyty nad jego stylem życia. Ten zaś do końca pozostał hedonistą. Znamienna jest pod tym względem jeszcze inna scena. Reżyser po raz kolejny pokazuje, że w moralnym zepsuciu młodzi nie dorównują starszemu pokoleniu. Rémy zwraca się prowokacyjnie do siostry Constance: „Mój syn to ambitny i purytański kapitalista, podczas gdy ja byłem zmysłowym socjalistą”. Słyszą to wchodzące z kwiatami Dominique i Diane i reagują we właściwy sobie sposób, wymieniając kolejne przydomki: „Zmysłowym? To mało powiedziane! Rozpustnym. Wyuzdanym. Perwersyjnym”. Diane zapytuje: „Jak się masz, nimfomanie?”, a Dominique dodaje: „Daj buzi, rozpustny wężu!” (czas: 00'26'09–00'26'28). Wszyscy są tym dialogiem rozbawieni – i Rémy, i Dominique, i Diane. Stojące przy łóżku Gaëlle i Louise uśmiechają się pobłaźliwie. Siostra Constance zaś czyni uwagę o piekle. Znamienne, że owe przydomki, którymi obdarzyły uradowanego „nimfomana” Diane i Dominique, zostały umieszczone na plakacie reklamującym film w Polsce. Obok nazwiska reżysera i tytułu filmu były wymienione tam następujące „przymioty” bohatera: „*Lebauched* – rozpustny; *dissolute* – rozwiązły; *libidinous* – lubieżny; *lewd* – bestialski; *perverted* – perwersyjny. Amen”.

⁴⁸ Destrukcyjny, sadomasochistyczny wręcz seks, ale także zło, przemoc i duchowa pustka, świat odarty z dobra i piękna są obecne również w innym filmie Arcanda, niezwiązanym bezpośrednio z rewolucją seksualną lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale obrazującym jej pokłosie w latach dziewięćdziesiątych. Mam na myśli *Miłość i ludzkie szczątki* (ang. *Love and Human Remains*, 1993).

Pokolenie '68 nie wyzwoliło się z pęt rewolucji seksualnej. Weźmy jeszcze jeden przykład, z ostatnich już chwil życia Rémy'ego. Na uczcie pożegnalnej w domu nad jeziorem Rémy nie może już nic przełknąć. Wieje grozą. Pierre się odzywa, by – w sposób im właściwy – rozbawić towarzystwo: „Chciałbym umrzeć jak Félix François Faure” (czas: 01'16'40). Bohater zazdrości owemu wolnomularzowi, nieudanemu prezydentowi Francji w latach 1895–1899⁴⁹, że polityk ten zmarł rzekomo w bardzo nieprzyzwoitej pozie. Dlatego – według rozmówców – jego kochankę, Madame Marguerite Steinheil, nazwano „cmentarną lodziarką”. Rzeczywiście, owi fikcyjni historycy mają rację, być może jednak dodając pikanterii związanej z okolicznościami zgonu Faure'a: „Po jego śmierci francuskie gazety pisały nawet, że »życie miał wprawdzie bezbarwne, ale jaką piękną śmierć«. Wokół niej właśnie narosło wiele teorii, wspólnym ich motywem jest zgon w objęciach kochanki. Najprawdopodobniej była nią Marguerite Steinheil, z którą miał romans od ponad dwóch lat przed śmiercią”⁵⁰. Takie są gusta i upodobania owych wykładawców, taki jest świat ich wartości i nie jest tego w stanie zmienić nawet *tremendum* zbliżającej się śmierci jednego z nich. Raczej odwrotnie – niewybredne żarty mają neutralizować przeczucie końca. I znów rzecz znamienita: stare pokolenie dobrze się podczas takich gawęd bawi, młodzi natomiast są oszołomieni i przytłoczeni bólem i zmęczeniem⁵¹. Starsi zagłuszają cierpienie, jak umieją. A tak właśnie umieją: jeśli nie można seksem, to przynajmniej rozmowami o nim. Żałosny los dzieci rewolucji kulturalnej i rewolucji seksualnej...

Trockizm, leninizm, maoizm oraz wszelkie inne „izmy” wymienione w konwersacji prowadzonej na ranczu Pierre'a nie przetrwały próby czasu. Bohaterowie pręcej czy później orientowali się, że były one mrzonkami, utopią i ułudą. Nie zdradzili tylko jednego aspektu rewolucji, której byli wyznawcami – hasel nieograniczonej swobody seksualnej⁵². Jak pisze Konrad J. Zarębski o filmie *Upadek cesarstwa amerykańskiego*:

Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie to, że zaprezentowany przez rozmówców luźny stosunek do seksu był – co Arcand jawnie wręcz sugerował – jedyną spuścizną po okresie młodzieńczego buntu z przełomu lat 60. i 70⁵³.

⁴⁹ Za jego kadencji trwała sławna afera Dreyfusa.

⁵⁰ „Na motywach tej historii w roku 2009 powstał film telewizyjny *Kochanka prezydenta* (*La maitresse du président*) w reżyserii J.-P. Sinapi, z Didier Bezace w roli prezydenta Faure i Cristianą Reali w roli Marguerite Steinheil” (*Félix François Faure*, [online] <https://pl.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Fran%C3%A7ois_Faure>, dostęp: 13.08.2017).

⁵¹ Jest to inwencja twórcza Arcanda. Wiadomo bowiem, że współczesne pokolenie wcale nie odstaje od owych „dzieci kwiatów”, jeśli chodzi o nieprzyzwoite słownictwo i zachowania.

⁵² Co innego, że wiek bądź choroba i inne okoliczności życiowe, na przykład osamotnienie czy intensywna praca, nie pozwalały im później tych „wartości” w życiu realizować (*casus* Dominique i Rémy'ego).

⁵³ K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 39. Podobną opinię wyraża również Jopkiewicz. Według niego bohaterowie „Odnaczają się [...] wyższym poziomem autorefleksji. Dostrzegają, że to, co im pozostało po **niespełnionej** [podkr. moje – D.K.] rewolucji, to ograniczające ideologiczne schematy i wytrwała, choć beznadziejna pogoń za zmysłowymi przyjemnościami” (T. Jopkiewicz, dz. cyt., s. 37). Moim zdaniem rewolucja '68 jest w tym sensie „niespełniona”, że trwa do tej pory w całym niemal świecie. Mam na uwadze ekspansję tak lewicowych, jak i liberalnych tendencji.

Rzecz dotyczy również, a może przede wszystkim, *sequelu* – *Inwazji barbarzyńców*. Natomiast w trzecim członie cyklu – w *L'Âge des ténèbres* – już nawet i tych rozmów nie ma. Pozostają fantazmaty, a w życiu nader szara, przytłaczająca rzeczywistość.

Rok 1968 przebiegł w bogatych krajach Zachodu nie tylko pod hasłem „wolnej miłości”, ale również wolnego zażywania narkotyków. Fałszywie wiązano to z nową (zastępczą) duchowością oraz z rzekomym poszerzaniem własnej świadomości, z drogą do samorealizacji. Propagatorem LSD, co ciekawe, był profesor Harvardu – ekscentryczny filozof skandalista Timothy Leary. W *Upadku cesarstwa amerykańskiego* (czas: 58'55–59'10) pojawia się rozmowa, sugerująca, że narkotyki stały się też częścią doświadczenia zaprzyjaźnionych ze sobą bohaterów. Na uzalenie się Diane, że ma gorszą pamięć niż dawniej, Rémy odpowiada, że to nie wina wieku, tylko narkotyków: „Jesteś starą hipiską⁵⁴. Założę się, że pamiętasz Souvanna Phouma”. Diane wymienia też Tiao Souphanouvonga, a zebrani przyjaciele dodają: „Phoumi Nosavan”. Nieorientowanej Louise tłumaczą, że byli to laoscy politycy szczególnie aktywni w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Już tu pojawia się sugestia, że narkotycznym libacjom towarzyszyły zainteresowania nie tylko kontestującą tradycję, ateizującą się Francją, nie tylko komunistycznymi Chinami i ZSRR-em, ale również innymi, egzotycznymi zwłaszcza dla Kanady, krajami obalającymi stary porządek i stare prawa. Bertolucci, reżyser *Marzycieli*, przyznaje: „W latach 60. tkwiła jakaś magia, w tym znaczeniu, że... żyliśmy marzeniami. Łączyliśmy kino, politykę, jazz, rock'n'roll, seks, filozofię, narkotyki i pochłanialiśmy to wszystko w stanie permanentnego przedawkowania”⁵⁵. Kiedy 50-letni pacjent wdycha po raz pierwszy w szpitalu heroinę, dziwi się, że to robi:

Rémy: Co to jest?

Nathalie: Heroina.

Rémy: Robi się ją z opium?

Nathalie: To morfina zmieszana z chemikaliami.

Rémy: Wstrzykniesz mi ją?

Nathalie: Zaczniemy od wdychania.

Rémy: To nie do wiary, że...

Nathalie: Niech się pan skoncentruje. Pierwszy raz jest najlepszy. Będzie pan za nim tęsknił.

(Rémy wdycha heroinę)

Nathalie: To jest „riding the dragon”, jazda na smoku. (czas: 00'39'32–00'40'34)

Sytuacja umierającego bohatera jest inna niż ta, która była udziałem łamiącej wszelkie tabu młodzieży lat sześćdziesiątych. Po kryjomu aplikuje mu

⁵⁴ W takich kategoriach, całkiem poważnie, postrzega bohaterów *Upadku cesarstwa amerykańskiego* i *Inwazji barbarzyńców* Elżbieta Ciapara: „W tamtym filmie reżyser krytykował ustami swoich bohaterów (ekshipisów) tzw. amerykański styl życia, uważając, że doprowadzi on Amerykę do upadku. Hasło reklamowe »Inwazji...« głosi, że »upadek Imperium Amerykańskiego« trwa” (E. Ciapara, *Inwazja barbarzyńców*, „Film” 2003, nr 11, s. 90).

⁵⁵ *Marzyciele*, [online] <<https://fdb.pl/film/618-marzyciele/pressbooki?id=5191>>, dostęp: 5.08.2017 (tu: *Od książki do filmu*).

się coraz to większe ilości heroiny nie dla doznania niezwykłych stanów (choć również – pamiętamy przecież jego rozbawienie po pobraniu pierwszej dawki i konsternację personelu medycznego), ale dla uśmierzenia bólu, a w końcu, celowo, dla dokonania na nim eutanazji. Rémy wskutek przyjęcia – za zgodą przyjaciół i rodziny – śmiertelnej dawki heroiny umiera rzekomo bezboleśnie; Nathalie zaś – dzięki rozmowom z nim, dzięki obserwacji, jak bardzo można kochać życie, tracąc je – chce zerwać z uzależnieniem. Ten, który kochał życie w różnych jego zmysłowych powabach, umiera, ale mimowolnie przekazuje to zauroczenie tej, której dzieciństwo i młodość przebiegły na negacji życia, kwestionowaniu jego dobra i piękna. Jaki dar na nią czeka oprócz księgozbioru niegdysiejszego kochanka jej matki? Tego reżyser nie dopowie – nawet w *L'Âge des ténèbres*. Jej dalsze życie na zawsze pozostanie dla widzów tajemnicą.

Satyra w *Inwazji barbarzyńców*, a może jeszcze bardziej w *Upadku cesarstwa amerykańskiego* została wymierzona w inteligencję, w „klasy wyższe”, w świat tak zwany cywilizowany. Język, rozmowy, zachowania, błędne wybory życiowe, bynajmniej nie „klas niższych”, „marginesu społecznego” czy „patologii”, nie imigrantów i nie uchodźców, lecz ludzi wysoko ustawionych w hierarchii społecznej, rodowitych Kanadyjczyków, podporządkowane były dyktaturze libido, prezentując jedną wielką degrengoladę moralną. A z drugiej strony, znając kulisy takiego nastawienia do życia, historię lat sześćdziesiątych, indoktrynację sił lewicowych, ateizujących i psujących morale ówczesnej młodzieży, widz lepiej rozumie, dlaczego oni się tak zachowywali, mówili, myśleli również w wieku „zaawansowanym”. Dlaczego w nich tyle zakłamania i pogubienia. I osobistego, duchowego zniewolenia.

Desygnaty tytułu: realność – utopia – lęk

Kiedy zamierzamy oglądnąć *Upadek cesarstwa amerykańskiego*, oczekujemy na przykład, że będzie to film proroczy – o jakimś Armagedonie czekającym Amerykę. Tymczasem dzieło nie opowiada ani o USA, ani bezpośrednio o Amerykanach, lecz o Kanadyjczykach – o pozbawionych kręgosłupa moralnego wykładowcach, o poznanej przez jednego z nich w domu publicznym studentce i o deprawowanym rozmowami owego inteligenckiego światka doktorancie. Zmierzch sąsiedniego imperium jest wieszczony jedynie w książce wydanej przez jedną z bohaterek – Dominique. A tak naprawdę film można odczytać jako metaforę upadku całej cywilizacji zachodniej. Upadku jej ideałów.

Kiedy zamierzamy oglądnąć *L'Âge des ténèbres*, spodziewamy się fabuły osnutej na historii średniowiecza. Owszem, wątki związane ze średniowieczem, z krucjatami pojawiają się, ale są raczej jasnym akcentem na tle dekadencjonalnej atmosfery panującej w świecie postpostmodernistycznym, gdyż tak naprawdę w mroki ciemności spowita jest współczesna rzeczywistość. I znów chodzi o Kanadę – jej biurokrację, nihilizm, paraliż w stosunkach międzyludzkich, pogubienie moralne i uczuciowe jednostek, rozpad więzi rodzinnych, życie

fantazjami erotycznymi oraz złudnymi marzeniami o sławie i powodzeniu. Choroba, która zżera bohaterów, to gonitwa za ułudami, brak szczerych relacji i coś bardzo niedobrego – utrata nadziei.

Kiedy – w końcu – przygotowujemy się do obejrzenia ogniwa środkowego między tymi dwiema produkcjami, *Inwazji barbarzyńców*, myślimy, że może – jak sugeruje tytuł – będzie to film o najeźdźcach nękających dawniej Europę. Albo – jak zapowiadała polską premierę biuletyn Dziewiętnastego Warszawskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego – komedia o upadku zachodniej cywilizacji i „[...] hordach barbarzyńców stojących u jej bram”⁵⁶. Oczywiście jest to informacja niezupełnie trafna, więc ponownie doznajemy rozczarowania.

Cóż więc znaczy tytuł filmu? Zacznijmy od tego, że niegdysiejszy ideowiec i optymista, wierzący, że wiek XX był wiekiem spośród wszystkich rzekomo najmniej krwawym, nie może się pogodzić z nową, wymykającą się jego wyobrażeniom o świecie rzeczywistością, a także z upadkiem ideałów młodości, ze zmierzchem własnego – jak mniema – zmarnowanego życia. W rozmowie z siostrą Constance mówi: „XX wiek wcale nie był taki krwawy” – i przytacza argumenty z dawniejszej historii, uderzając jednocześnie w Kościół (czas: 00'23'40). Stanowisku fikcyjnego historyka o lewicowych i liberalnych poglądach przeciwstawmy zdanie Jana Pawła II:

Wiek XX zapisze się jako epoka masowych ataków na życie, jako niekończąca się seria wojen i nieustanna masakra niewinnych istot ludzkich. Fałszywi prorocy i fałszywi nauczyciele odnieśli w tym stuleciu największe sukcesy⁵⁷,

a następnie współczesnego polskiego znawcy dziejów – o wyraźnie prawicowym światopoglądzie. Sceptycznie nastawiony jest on wobec idei rewolucji i wobec teorii ewolucji czy postępu:

Męczennicy ucza także, jak bardzo fałszywa jest naiwna wiara w „postęp”, pogląd, że już sam postęp chronologiczny lub techniczny jest jakościową zmianą na lepsze. Wiek XX, w którym śmierć za wiarę poniosło ponad 25 milionów chrześcijan, jest tego najdobitniejszym zaprzeczeniem. Nieprzypadkowo Jan Paweł II nazywa niedawno zakończone stulecie „wiekiem męczeństwa”⁵⁸.

Gdy weźmiemy pod uwagę nie tylko ofiary prześladowań religijnych (zupełnie obojętne Rémy'emu), ale również ofiary I i II wojny światowej, wojen narodowych i plemiennych, czystek etnicznych, wojen o zaprowadzenie rewo-

⁵⁶ Na stronie internetowej Dziewiętnastego Warszawskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego, w cytowanej już (zob. przyp. 5) archiwalnej zakładce do *Inwazji barbarzyńców*, znajduje się dosłownie taka zapowiedź: „[Bohaterowie – D.K.] Z humorem i pasją rozprawiają o upadku zachodniej cywilizacji i hordach barbarzyńców stojących u jej bram. Stają twarzą w twarz z własnym upadkiem i klęską, jaką okazało się ich życie. Wszystkie ideologie, za którymi ślepo podążali w młodości, okazały się niewystarczające, by zmienić świat i społeczeństwo. Zamiast tego ich własne życie rodzinne zostało poważnie zagrożone przez ich niedojrzałość, ciągle poszukiwanie wolności i ucieczkę od odpowiedzialności” ([online] <<https://wff.pl/pl/film/invasions-barbares-les-le-dclin-continue>>, dostęp: 30.08.2017).

⁵⁷ Jan Paweł II, *Evangelium vitae*, p. 17, Poznań 1995, s. 30–31.

⁵⁸ G. Kucharczyk, *Czerwone karty Kościoła*, Poznań 2002, s. 8.

lucyjnego porządku, na przykład komunizmu, nie mówiąc o ofiarach działań eugenicznych, liczba ta wzrosnie do niebotycznych rozmiarów.

Pochwalany przez Rémy'ego XX wiek mija, a rozpoczyna się stulecie z nowym, wymykającym się jego pojęciu o świecie zjawiskiem – światowym terroryzmem. To właśnie jest pierwsze znaczenie tytułowej inwazji barbarzyńców. Kolejne zagrożenia, które niesie ze sobą XXI wiek, to napływ imigrantów do Europy, ekspansja młodych ignorantów, zanik religii i erozja duchowości, a także socjalistyczny resentyment.

■ Globalny terroryzm

Chyba najbardziej wymowna jest pod tym względem scena, gdy personel w szpitalu ogląda program o zamachu na World Trade Center. Dziennikarz mówi, że tak (imperialistycznie? materialistycznie?) nauczyli go widzieć kwestię jego profesorowie:

Było trzy tysiące ofiar? Historycznie to nie ma znaczenia. [...] Oni uderzyli w **samo serce imperium** [podkr. moje – D.K.]. W poprzednich konfliktach – w Korei, w Wietnamie, imperium potrafiło utrzymać barbarzyńców poza swoimi bramami, poza granicami. W ten sposób ludzie mogą postrzegać 11 września [2001 roku – D.K.] jako początek wielkiej inwazji barbarzyńców. Mówił Alain Lussier. (czas: 00'20'25–00'21'04)

Wernikowska właśnie na ten aspekt zwraca uwagę i pisze:

Teraz nadciągają barbarzyńcy. Kim są? Rémy od dawna przewiduje upadek zachodniej cywilizacji i wie, że wydarzenia 11 września zwiastują koniec kolejnego imperium, a więc to terroryści, a oprócz nich emigranci, czyli tzw. obcy, Amerykanie, kapitaliści, za sprawą których wzmagają się poczucie zagrożenia. Wraz z barbarzyńcami zbliża się kres pewnej epoki pogłębiający frustracje i stan niezrealizowania⁵⁹.

Oczywiście kres epoki i kres zachodniej cywilizacji, kolejnego – po Cesarstwie Rzymskim, po Porcie Otomańskiej czy Osmańskiej, po Związku Radzieckim – „imperium”. Wciąż jednak mowa jest – jak już w *Upadku imperium amerykańskiego* – o kanadyjskim sąsiedzie. Film kręcony na początku XXI wieku wydaje się profetyczny, bo nie tylko na Amerykę, ale również na jej cywilizacyjną kolebkę, na Europę, nadciągają „barbarzyńcy”, a „poprawnościowa” polityka europejska jest polityką nieroztropnego przyzwolenia.

⁵⁹ D. Wernikowska, dz. cyt.

■ Imigranci

Co ciekawe, o nowym natarciu, o inwazji mówi policjant z departamentu zajmującego się narkotykową przestępczością – Gilles Levac (Roy Dupuis). Arcand, reżyser, który nie ma jednoznacznego stosunku wobec narkotyków, dzięki tej filmowej kreacji wskazuje, że biznes związany z heroiną, morfiną, opium, marihuaną itd. będzie się rozwijał, a nie zmniejszał, również wskutek napływu do USA czy Kanady (ale też innych krajów zachodnich) imigrantów. Uwikłani są w ów proceder również naukowcy, na przykład biolog wymykający się do „bazy” ze swojego laboratorium. Słowo „inwazja” pada w rozmowie londyńskiego biznesmena i kanadyjskiego policjanta w odniesieniu do potencjalnie „olbrzymiego popytu” na narkotyki ze strony napływowych Libańczyków, Irackichyżków, Turków i Włochów. Tak mówi policjant ścigający (jak się okazuje, wybiórczo) dealerów: „Inwazja!” („L’invasion!” – czas: 00’38’18).

Zresztą nie tylko dealerzy i odbiorcy narkotyków napływający do Stanów Zjednoczonych (a przecież też i do Kanady, w której dzieje się akcja filmowej trylogii) są postrzegani przez reżysera w tych kategoriach. Chodzi bowiem o całą imigrację:

Armand wskazuje nowe źródło zagrożenia – ataki barbarzyńców. Zalicza do nich zarówno tragiczne wydarzenia z września 2001 roku, jak i nieustającą migrację do USA z różnych zakątków świata. „Widziani z perspektywy Waszyngtonu Francuzi, Bułgarzy czy Japończycy są tym samym – barbarzyńcami”, tak Armand napisał w przedmowie do materiałów promujących jego film⁶⁰

– podaje Elżbieta Ciapara, zapoznawszy się z poglądami samego filmowca. Recenzentka jednak zaraz potem prostuje:

Jednak te słowa są przewrotne. Bo dla Rémy’ego barbarzyńcami są raczej właśnie Amerykanie. Rémy ubolewa nad upadkiem cywilizacji zachodniej. Dla niego barbarzyńcą jest jego własny syn – milioner-japiszon, obywatel świata, podróżujący prywatnym samolotem i rozwiązujący każdy problem jednym tylko sposobem, pieniędzmi. Na Réymym majątek i sukcesy zawodowe syna nie robią wrażenia. Ma do niego żal, że nie poszedł w jego intelektualne ślady. Pogardliwie mówi, że jego syn należy do pokolenia, które w swoim życiu nie przeczytało żadnej książki.

I właśnie tym barbarzyńskim hordom Armand przeciwstawia swoją generację. Barbarzyńcom, czyli karierowiczom i materialistom, którzy nie są ciekawi ani świata, ani nowych idei. Dzieciom cywilizacji obrazkowej, nastawionym na szybki sukces i szybkie doznania. Mającym do życia czysto konsumpcyjny stosunek⁶¹.

Jest zatem trzecie rozumienie tytułu:

⁶⁰ E. Ciapara, dz. cyt.

⁶¹ Tamże.

■ Ekspansja młodych ignorantów

Należą do nich między innymi: handlująca bez specjalnych kompetencji dziełami sztuki Gaëlle; „korektorka” Nathalie, która jednak roztrwonila – zapewne tak radząc sobie z traumą wyniesioną z dzieciństwa – swoją młodość i pieniądze na narkotyki; Gilles Levac; ale przede wszystkim młody *yuppie* – Sébastien. Ci dwaj ostatni realizują się w swoich profesjach, ale cele osiągają też niegodziwymi, „barbarzyńskimi” metodami. Levac, zamiast ścigać i internować wszystkich uwikłanych w brudny interes, na niektórych przymyka oko. Pośrednio wskazuje też Sébastienowi źródła heroiny, być może sam będąc osobą zaangażowaną w ten handel. Sébastien zaś przekupuje kogo się da, by pomóc ojcu. To nie jedyny film Arcanda o cywilizacyjnym (kulturowym) upadku. Jopkiewicz najwięcej oznak barbarzyństwa naszej cywilizacji widzi w *Jezusie z Montrealu*⁶². Barbarzyństwo miałoby oznaczać materializację świata, odporność na wszelkie idee (dodajmy: również te głoszone przez rewolucję 1968 roku!), sprzyjanie tandetnym, niskim gustom, uprzedmiotowianie i dehumanizację człowieka⁶³.

■ Zanik religii i erozja duchowości

Z kolei Zarębski zwraca uwagę na kryzys wartości sakralnych. Tak rozumiane barbarzyństwo było jednak udziałem prawie wszystkich bohaterów *Inwazji barbarzyńców*. Szczególnie dotyczyło utyskującego na jego ekspansję Rémy’ego⁶⁴. Problem bowiem w tym, że „barbarzyńców” bohaterowie widzą w przyszłości i teraźniejszości, w średniowiecznych ludach najezdycznych, ale także w terrorystach uderzających w dwie wieże World Trade Center w Nowym Jorku. Nie widzą ich zaś w sobie, we własnym oddaleniu się od boskich i ludzkich praw moralnych. Rok 1968 otworzył drogę ku „barbarzyństwu w białych rękawiczkach” – rewolucja seksualna torowała drogę ku perwersji i możliwościom jej manifestowania, ku praktykom eugenicznym i rozwojowi w tym kierunku farmakologicznego biznesu, ku bezwstydnemu, czego najlepszym dowodem są podstarzali bohaterowie prowadzący bezpruderyjne rozmowy w obecności swoich dorosłych już dzieci oraz osób trzecich w szpitalu. Owocami barbarzyństwa rewolucji kulturowej 1968 roku – jak pokazuje film – okazały się więc: dostępność i łatwość przeprowadzania eutanazji, ateizm, nihilizm, krzywda ludzka i związane z nimi poczucie bezsensu.

⁶² T. Jopkiewicz, dz. cyt., s. 36–37.

⁶³ W tym kontekście można zauważyć, jak ironiczny wydźwięk ma tytuł szkiców Zbigniewa Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie*. Narrator kreuje się na barbarzyńcę „przechadzającego się” wśród wspaniałych zabytków kultury europejskiej: malarstwa, rzeźby, architektury, literatury. W rzeczywistości daleko mu do ignorantą tego pokroju, co zaprezentowani w kanadyjskim filmie młodzi tak z Kanady, jak i ze Starego Kontynentu i wysp brytyjskich.

⁶⁴ K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 40.

■ Między przeszłością a przyszłością – socjalistyczny resentyment a nieokreślone źródło lęku

Barbarzyńcami jest więc pokolenie owych ekshipisów – po części zdające sobie sprawę z własnego upadku. Arcand nawiązuje bowiem do nazwy kierowanej przez Corneliusa Castoriadis francuskiej organizacji socjalistycznej, aczkolwiek przeciwnej marksizmowi – Socialisme ou Barbarie. Grupa ta wydawała również czasopismo pod taką samą nazwą⁶⁵.

Intelektualiści, wydawałoby się, przewidujący przyszłość znawcy dziejów ludzkości, odchodzą z przeczcuciem, że hołubione przez nich wszelakie „izmy” na nic się zdały, same generowały śmierć milionów istnień ludzkich (sowietyzm, maoizm itp.), ale też nie zapobiegły kolejnym – całkiem nowym, niezrozumiałym, wymykającym się ich pojmowaniu tragediom. Reżyser uzmysławia drogę od zainteresowania i młodzieńczej fascynacji do niepokoju i lęku. Znamienne jest zatem, jakie słowa wypowiada umierający Rémy. Oto *misterium tremendum* żegnającego się ze światem hedonisty:

Rémy: Średniowiecze. Manuskrypty. Barbarzyńcy. Wszędzie. Jutro. Ich książkę nadchodzi.

Zapada cisza... (czas: 01'19'06–01'19'15)

Jak pisze jeden z internautów, „To jest też film z 11 września w tle”. A o pokoleniu przerażonych „dzieci kwiatów”: „Globalny terrorizm nie należy do ich epoki”⁶⁶. Dodajmy: globalny terrorizm nie powinien należeć do żadnej epoki...

Dzieło Denysa Arcanda jest dziełem wielkim przez wieloaspektowość i potencjalną mnogość odczytań – na różnych poziomach i na różne sposoby. Wciąż odkrywa się nowe treści i nowe konteksty erudycyjnych dialogów. Nie można też jedną miarą mierzyć filmowych postaci. Wymykają się zaszufładowaniu, są bardzo złożone, dynamiczne, mimo że na przykład Elżbieta Ciapara widzi w nich (a także w grze aktorskiej!) pewną koturnowość⁶⁷. W niniejszym arty-

⁶⁵ „Socialisme ou Barbarie”, lewicowe czasopismo wydawane w latach 1949–1967. Nazwę zainspirowała Róża Luksemburg, która tego wyrażenia użyła po raz pierwszy w 1915 roku. Wydano monografię poświęconą temu pismu, w Polsce jest ona możliwa do zdobycia tylko w Bibliotece Sejmowej: Ph. Gottraux, „Socialisme ou Barbarie” *un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*, Lausanne 2002, ss. 427.

⁶⁶ roody102, *Inwazja barbarzyńców*, wpis z 7.01.2004, 4:21, [online] <http://forum.gazeta.pl/forum/w,15,8609994,8609994,Inwazja_barbarzyncow.html#p9073408>, dostęp: 28.08.2017.

⁶⁷ „Film jest błyskotliwy. Ale oglądałam *Inwazję...* na zimno. Jest w tym filmie coś sztucznego. Dialogi są dowcipne, ale zbyt wyczelowane, by brzmieć naturalnie. Nie potrafiłam przejąć się losem bohaterów, bo wydawali mi się zbyt teatralni. Ale może to dlatego, że – jako Polka – jestem smętna. Kiedy oglądałam *Inwazję...* na festiwalu z międzynarodową widownią, byłam chyba jedyną osobą, która nie sięgnęła po chusteczkę do nosa” (E. Ciapara, dz. cyt.). W następnym numerze czasopisma „Film” (grudzień 2003), w rubryce „Jeszcze na ekranach”, powtarza się owa recenzja *Inwazji barbarzyńców*, ale w lapidarnym skrócie. Wieńczą ów skrót myślowy następujące zdania: „Film jest błyskotliwy i dowcipny. Jednak przeszkadza jego teatralność. Trudno przejąć się losami bohaterów *Inwazji...*” (E. Ciapara, *Inwazja barbarzyńców*, „Film” 2003, nr 12, s. 90).

kule zaprezentowałam jedno z owych odczytań filmu, przy odniesieniach też do innych sposobów recepcji (Tomasz Jopkiewicz, Konrad J. Zarebski, Dominika Wernikowska). Film, poprzez liczne nawiązania do wydarzeń i zjawisk we Francji, pokazuje, że bez nich nie byłoby też pokolenia '68 w Kanadzie. Wszystko tam wypływało nie z dziejowej konieczności, ale z młodzieńczego buntu i idącej z Francji oraz USA mody, na którą pozwalał dobrobyt.

Inwazja barbarzyńców miała być dziełem satyrycznym o pokoleniu '68. I choć pokazała, że młode pokolenie jest już całkiem inne, z życia nas otaczającego wiemy, że pod względem wyborów moralnych i światopoglądowych bywa właśnie spadkobiercą swoich rodziców i dziadków. Współczesna generacja jednak – i tu przyznajmy rację Arcandowi – nie dorównuje im tylko w odczytaniu i zainteresowaniach humanistycznych. Tak więc rewolucja kulturowa 1968 roku to jedna z najdłużej istniejących rewolucji. Nadal trwa. Albo inaczej: rewolucja, której tragiczne – jak zwykle w przypadku wszelkich rewolucji – żniwo zbieramy jeszcze dzisiaj. Skażone ziarna z owego żniwa padają na glebę i nadal wydają plon.

Bibliografia

- Alexandre Trudeau, [online] <https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Trudeau>, dostęp: 9.07.2017.
- Ciapara E., *Inwazja barbarzyńców*, „Film” 2003, nr 11.
- Ciapara E., *Inwazja barbarzyńców*, „Film” 2003, nr 12.
- Cioran E., *Histoire et utopie*, Paris 1977.
- Cioran E., *Historia i utopia*, tłum. i wstęp M. Bieńczyk, Warszawa 1997.
- Cioran E., *Zarys rozkładu*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006.
- Davis M., *New Left*, w: *Encyclopedia of Political Theory*, ed. M. Bevir, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington 2010.
- Dziewiętnasty Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy, 2–13 października 2003 roku, archiwalna zakładka do *Inwazji barbarzyńców*, [online] <<https://wff.pl/pl/film/invasions-barbares-les-le-dclin-continue>>, dostęp: 30.08.2017.
- Félix François Faure, [online] <https://pl.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Fran%C3%A7ois_Faure>, dostęp: 13.08.2017.
- Fest J., *Hitler – eine Biographie*, Frankfurt am Main – Berlin 1989.
- Fest J., *Hitler*, volume 1: *Jeunesse et conquete de pouvoir. 1889–1933*; volume 2: *Le Fuhrer. 1933–1941*, trad. par G. Fritsch Estrangin, Paris 1973.
- Gottraux Ph., *„Socialisme ou Barbarie” un engagement politique et intellectuel dans la France de l’apres-guerre*, Lausanne 2002.
- Hugo V., *Les Misérables*, vol. 1–3, Paris 1966.
- Inwazja barbarzyńców. Pełna obsada i twórcy*, [online] <<http://www.filmweb.pl/Inwazja.Barbarzyncow/cast/actors>>, dostęp: 13.08.2017.
- Jan Paweł II, *Evangelium vitae*, Poznań 1995.
- Jopkiewicz T., *Życie rozkwita po zmierzchu*, „Kino” 2003, nr 11.
- Kralowa H., Salwa P., Ugniewska J., Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, t. 1–2, Warszawa 2006.
- Kucharczyk G., *Czerwone karty Kościoła*, Poznań 2002.
- Levi P., *Czy to jest człowiek*, tłum. H. Wiśniowska, Kraków 2008.
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Torino 1947 (inne wyd. Milano 1994).
- Levi P., *Układ okresowy*, tłum. Z. Koprowska, Kraków 2011.
- Marzyciele*, [online] <<https://fdb.pl/film/618-marzyciele/pressbooki?id=5191>>, dostęp: 5.08.2017.
- Modzelewski K., *Barbarzyńska Europa*, Warszawa 2004.

- Modzelewski K., *L'Europa dei barbari, e culture tribali di fronte alla cultura romano-cristiana*, trad. dal polacco di D. Facca, Torino 2008.
- Modzelewski K., *L'Europe des Barbares, Germain et Slaves face aux héritiers de Rome*, trad. du polonais par A. Kozak et I. Macor-Filarska, Paris 2006.
- Paweł VI, Encyklika *Humanae vitae*, [online] <http://kodr.pl/wp-content/uploads/2017/03/humanae_vitae.pdf>, dostęp: 21.07.2017.
- Pepys S., *Dziennik Samuela Pepysa*, wybór, tłum. i przyp. M. Dąbrowska, t. 1–2, Warszawa 1966.
- Solzhenitsyn A.I., *The Gulag Archipelago, 1918–1956: An Experiment in Literary Investigation*, transl. from the Russ. by Th. P. Whitney, New York [etc.] 1974–1975.
- Sołżenicyn A., *Archipelag Gulag 1918–1956, próba dochodzenia literackiego*, t. 1–3, tłum. J. Pomianowski, Warszawa 1990.
- roody102, *Inwazja barbarzyńców*, wpis z 7.01.2004, 4:21, [online] <http://forum.gazeta.pl/forum/w,15,8609994,8609994,Inwazja_barbarzyncow.html#p9073408>, dostęp: 28.08.2017.
- Światłość świata. Papiież, Kościół i znaki czasu. Benedykt XVI w rozmowie z Peterem Seewaldem*, tłum. P. Napiwodzki, Kraków 2011.
- Trudeau A., *Barbarian Lost: Travels in the New China*, CharperCollins Publishers 2016.
- Wardęga J., *Współczesne społeczeństwo chińskie. Konsekwencje przemian modernizacyjnych*, Toruń 2015.
- Wernikowska D., *Śmierć ideałom*, [online] <<http://www.filmweb.pl/reviews/%C5%9Amier%C4%87+idea%C5%82om-700>>, dostęp: 5.07.2017.
- Wielgus S., *Nowa ideologia zła*, [online] <<https://gloria.tv/video/34oezF8fjDQCAfG1r6pZCcuns/postings/>>, dostęp: 21.07.2017.
- Zarebski K.J., *Spuścizna ojców*, „Kino” 2003, nr 11.

Filmografia

Filmy w reżyserii Denysa Arcanda

Inwazja barbarzyńców (franc. *Les invasions Barbares*, 2003).

Jezus z Montrealu (franc. *Jésus de Montréal*, 1989).

L'Âge des ténèbres (ang. *Days of Darkness*, bardziej znane jako *The Age of Ignorance*, pol. *Wiek ciemności*, 2007).

Miłość i ludzkie szczątki (ang. *Love and Human Remains*, 1993).

On est au coton (ang. *Cotton Mill, Treadmill*, 1970).

Upadek cesarstwa amerykańskiego (franc. *Le Déclin de l'empire américain*; ang. *The Decline of the American Empire*, 1986).

Filmy innych reżyserów

1968. *Szczęśliwego Nowego Roku* (1992), reż. Jacek Bromski.

Forrest Gump (1994), reż. Robert Zemeckis.

Kochanka prezydenta (franc. *La maitresse du président*, 2009), reż. Jean-Pierre Sinapi.

Marzyciele (ang. *The Dreamers*, 2003), reż. Bernardo Bertolucci.

Milou w maju (franc. *Milou en mai*, 1989), reż. Louis Malle.

Urodzony 4 lipca (ang. *Born on the Fourth of July*, 1989), reż. Oliver Stone.

Wszystko w porządku (franc. *Tout va bien*, 1972), reż. Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin.

Zbrodnia ojca Amaro (hiszp. *Crimen del padre Amaro*, 2002), reż. Carlos Carrera.

Żandarm na emeryturze (franc. *Le gendarme en balade*, 1970), reż. Jean Girault.

Żegnaj, moja konkubino (chin. *Ba wang bie ji*, ang. *Farewell My Concubine*, 1993), reż. Kaige Chen.

żyć! (chin. *Huo Zhe*, ang. *To Live!*, 1994), reż. Yimou Zhang.

Streszczenie

W 2018 roku mija 50 lat od wydarzeń w Europie i Ameryce, które dały początek zmianom w dziedzinie mentalności, obyczajowości i polityki. Zrewolucjonizowały światopogląd wielu ludzi na długie lata. W 2003 roku powstały dwa oddzielne filmy na temat owego przewrotu, zwanego często „rewolucją kulturalną”: *Marzyciele* (ang. *The Dreamers*

[2003], reż. Bernardo Bertolucci) oraz *Inwazja barbarzyńców* (franc. *Les invasions Barbares*, ang. *The Barbarian Invasions* [2003], reż. Denys Arcand). Autorka przygląda się wieloaspektowości tego drugiego filmu, skupiając uwagę na świecie wartości, pseudo- i antywartości. Podejmuje kwestię idei i ideologii, którymi żyło pokolenie '68, książek, które czytało, filmów, które oglądało. Ten świat wartości humanistycznych konfrontuje z zepsuciem moralnym i pustką duchową bohaterów po 35 latach od tamtych wydarzeń.

In the Shadow of the Cultural Revolution of 1968: *The Barbarian Invasions* by Denys Arcand Revisited

Summary

In 2018, it will have been fifty years since the events that gave rise to the changes in the fields of mentality, tradition and politics. They have revolutionized the worldview of many people for the long time. In 2003, two different movies were created on the subject of the 1968 upheaval known as the cultural revolution: *The Dreamers* (2003, directed by Bernardo Bertolucci) and *The Barbarian Invasions* (2003, directed by Denys Arcand). The author of this article considers different aspects of the latter movie, focusing on the world of values, pseudo- and anti-values. She takes up the matters of ideas and ideologies, according to which the '68 generation lived and with which it breathed, of books they read and of the movies they watched. She juxtaposes this specific humanism with the moral depravation and spiritual void of the film heroes 35 years after those events.

Artur Piskorz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

2013: *A Space Odyssey*: Parody and Pastiche as Homage

Słowa kluczowe: 2001: *Odyseja kosmiczna*, Stanley Kubrick, 2013: *A Space Odyssey*, Aleksander Sroczyński, pastisz, parodia, hołd złożony artyście

Key words: 2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 2013: *A Space Odyssey*, Aleksander Sroczyński, pastiche, parody, homage to an artist

Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*¹ stands tall as a film classic not only within the genre of science-fiction, but also in the general canon of filmmaking. Unlike many other classics, Kubrick's film has generated a cult following amongst cinemagoers and filmmakers alike. The science-fiction epic has spawn countless references, allusions, and nods that are scattered throughout cinema. To list only the most obvious ones would be a daunting task. *2001: A Space Odyssey* remains also the only Kubrick film followed by a sequel of sorts. Peter Hyams's (unnecessary) continuation² lacks everything that makes Kubrick's film a masterpiece. *2010: A Space Odyssey* blatantly utilises a number of iconic images and characters from the original, dipping them all in the all-too-topical cold war tensions between the East and West. Hyams's film may serve as a perfect illustration of a tired cliché, namely a sequel that usually comes nowhere near the original.

Aleksander "Olo" Sroczyński, instead of ineptly copying the master, takes a different approach. His animated *2013: A Space Odyssey*³ almost automatically fits into any theory on the postmodern mode of "production" and reception of contemporary art. Sroczyński himself suggests this type of interpretation, claiming that his films are a 90 percent pastiche of different film genres. "I like making references to an extreme paradox based on nonsense, absurdity, surrealism and horror. I often mix these genres coming up with, so to speak, 'surrealistic horrors'."⁴ Not surprisingly the artist sees himself as a descendant of the surrealists, quoting Salvadore Dali and Luis Buñuel as his influences. One might be inclined to throw in Monty Python to complete this list.

¹ *2001: A Space Odyssey* (1968), directed by Stanley Kubrick.

² *2010: A Space Odyssey* (1984), directed by Peter Hyams.

³ *2013: A Space Odyssey* (1985), directed by Aleksander Sroczyński.

⁴ J. Spalińska-Mazur, *Inwencje i kontynuacje. Polski autorski film animowany w latach 1980–1990*, Opole 2009, p. 93.

Sroczyński is almost a self-sufficient artist, who writes his own scripts, directs, and occasionally writes the music for his films. All these aspects have contributed to the development of his unique visual style and type of storytelling. The artist combines intelligent humour with imagination, sprinkling it all with purely nonsensical jokes and gags. By doing so, he does away with the ever present myth of a romantic artist that is still present in Polish traditions. As he says, "I do not have the slightest desire to bear my soul in front of the viewer, or to analyse great problems."⁵ By (not) doing so, Sroczyński skillfully combines two contexts: a postmodern game (deconstruction of reality) and a contemporary spectacle (restoration of the cathartic function).⁶ In 1989 the artist moved to New York, where he continues his career, a career involving also book illustration, press drawings as well as designing covers for music records.

2013: A Space Odyssey is a 12-minute short utilising various movie techniques ranging from animation to traditional acting. The film tells the story of a lumberjack awaiting the birth of his child in a hospital corridor. On his way back home he meets a strange object and bizarre things start happening. This playful and facetious tone is indicated by the title of the film itself where the exchange of the last digits from 01 to 13 suggests, in the words of Sroczyński, "a trivial and obvious connotation with bad luck; here – on a cosmic scale."⁷ This atmosphere of triviality is present throughout the whole narrative by comparing a number of contrasting elements. It is a clash between the old and the new, the sophisticated and the trivial – a genuine mish-mash of elements lifted from *2001* and implemented within the (un)reality of *2013*. Even the visual form intentionally drops the lurid style, deliberately becoming careless and "ugly."⁸ As Sroczyński declares – "pastiche, whatever its reference, must use fresh ideas. Otherwise it is not pastiche, but plagiarism."⁹ Its premise does not cancel out the original, but infuses it with new meanings and contexts.

Sroczyński himself suggests a possible interpretative approach to his film. Indeed, pastiche and parody seem to be quite obvious notions while watching *2013*. Both terms can be applied simultaneously, often depending on what is being taken into consideration: the form, function, type or even the parodist/pasticheur's intention. Definitions abound and the literature on the subject is quite extensive. Simon Dentith states that "parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice."¹⁰ Parody can be specific (referring to a concrete hypertext) or general (aiming at a whole body of hypertexts or a kind of discourse).¹¹ Margaret A. Rose observes that when parodying a given text, the parody itself turns into a fiction about a fiction, effectively becoming a metatext creating

⁵ Ibidem, p. 79.

⁶ Ibidem, p. 80.

⁷ Personal communications.

⁸ J. Spalińska-Mazur, op. cit., p. 85.

⁹ Ibidem, p. 99.

¹⁰ S. Dentith, *Parody*, London 2000, p. 9.

¹¹ Ibidem, p. 7.

its own type of fiction and discourse.¹² Ryszard Nycz further argues that parody may be approached as a type of genre (as in the case of a comic imitation of a literary pattern), a styling variant (a comic or critical imitation of recognizable stylistic patterns completely changing the message of the hypotext), or an aesthetic category. It may perform a ludic, satirical, critical, or structural function and depending on its functioning within the literary tradition, parody may be autoreferential or intertextual.¹³

Some definitions intentionally blur the boundaries, becoming inclusive rather than exclusive, so turning parody into a spectrum and not a single, clearly specified form. In such cases parody should be considered “as a range of cultural practices which are more or less parodic,” and, therefore, one should be talking about “parodic cultural forms” instead of parody in a singular form, claims Dentith.¹⁴ This is contrary to Gerard Genette’s striving to produce a clear-cut definition of parody by differentiating it from other comparable forms (travesty, transposition, skit, forgery), and especially from pastiche. To him, both parody and pastiche approach the hypotext in a playful way. However, if parody transforms the hypotext, pastiche rather (or merely) imitates it.¹⁵

So where is pastiche located? As in the case of parody, here too the problem of a multiplicity of definitions arises. Is it a specific aesthetic category with specific intentions? Or, perhaps, it is a genre? Or a stylization?¹⁶ Historically, pastiche was treated as a marginal and derivative form unworthy of much deliberation and it is only fairly recently that it has achieved a status with a certain importance. Richard Dyer sees it as a type of creative intertextual strategy. It operates by modernising a well-established convention and its use in a new historical and/or cultural context, focusing on revealing the similarities and differences between these contexts.¹⁷ Frederic Jameson, on the contrary, levels down pastiche to “the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion, and in general what Henri Lefebvre has called the increasing primacy of the ‘neo’.”¹⁸ To him, pastiche seems to be simply an inefficient copy of parody that “[...] finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that

¹² See: M.A. Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979.

¹³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, pp. 199–246.

¹⁴ S. Dentith, op. cit., p. 19.

¹⁵ See: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, trans. A. Milecki, T. Stróżyński, Gdańsk 2014.

¹⁶ A. Hellich, *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, vol. 57, no. 2, p. 27.

¹⁷ See: R. Dyer, *Pastiche*, London 2007.

¹⁸ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, p. 18.

alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs.”¹⁹

This cursory overview of contradictory opinions only highlights the vagueness of the definitions themselves as well as the similarities/differences between parody and pastiche. Perhaps, as Artur Hellich aptly suggests, both forms ought to be treated as two related artistic strategies evoking a historic style or convention. If this is the case, then it can be assumed that the author of parody delivers a caricature (transformation) of the style or convention and by doing so distracts the viewer’s attention from the content, encouraging reflection upon the way the content is presented. The author of pastiche does not make any expressive transformations on the style or convention of the hypotext. Therefore, the author does not distract the viewer’s attention from the content of the hypotext. But, as has already been mentioned, parody and pastiche are not opposites, but usually work alternately. Since it is difficult to illustrate this distinction clearly, the differences between parody and pastiche may come to the fore when analyzing selected fragments rather than dealing with whole texts.²⁰

Despite their vagueness, pastiche/parody are the notions that seem to be most useful when analysing the relationship between *2001* and *2013*. The latter, with its reworking and re-contextualising, may serve as a good example of the postmodern interplay of meanings and senses. This text, by discussing the function of parody/pastiche, aims at illustrating that *2013*’s referencing to Kubrick’s film provides the viewer with new and original ideas serving, at the same time, as an artistic homage to *2001: A Space Odyssey*. Sroczyński’s take on Kubrick’s classic as an object of parody/pastiche is realised on a number of levels and the following will be analysed: structure, narration, characters and setting, imagery and soundtrack.

Structure

The narrative structure of *2001: A Space Odyssey* revolves around five loosely connected segments that, nevertheless, provide a logical progression and continuity. While, on the surface, *2013: A Space Odyssey* adheres to the overall dramatic structure, simultaneously it plays against the viewer’s expectations by infusing the narrative with parodic/pastiche elements.

The title sequence alludes to Kubrick’s film in terms of imagery and music: Richard Strauss’s *Also sprach Zarathustra* is heard against a backdrop of starry skies. An explosion turns out to be a broken egg undergoing certain transformations and eventually evolving into a foetus. The evocation of *2001* is obvious: the stars and space, the images clearly related to the final sequences

¹⁹ Ibidem, p. 17.

²⁰ A. Hellich, op. cit., p. 35.

of Bowman's journey through the Stargate and the figure of the Starchild. Yet, the apes are nowhere to be seen, signalling to the viewer that there is something "wrong" with the story.

| Segment | Title | |
|---------|------------------------------|-------------------------------|
| | <i>2001: A Space Odyssey</i> | <i>2013: A Space Odyssey</i> |
| 1 | The Dawn of Man | The Birth of the Baby |
| 2 | The Trip to the Moon | The Trip to the Wood |
| 3 | The Trip to Jupiter | The Trip out of the Wood |
| 4 | The Stargate Sequence | The (Drunk) Stargate Sequence |
| 5 | The Last Supper | The Last Supper |
| 6 | – | The Ape Sequence |

The Dawn of Man

2001's "The Dawn of Man" sequence is recreated as the story of a man waiting in a maternity ward while his wife is in labour. Finally, she delivers a boy making the man very happy. In *2013* "The Dawn of Man" literally turns into a story of the early stages in the life of one boy who is to become a man. If Kubrick's apes were exposed to long stretches of African desert and howling wind, the man waiting for the birth of his baby is killing time in the waiting room by playing on a pinball machine, making lots of noise. His joy at the sight of the new-born causes him to literally jump through the window. The existential and metaphysical overtones present in Kubrick's film (the fate of the human race) are humorously reduced to the plight of an individual (a screaming new-born), stripping the original story of its gravity.

The Trip to the Moon

In *2001* Dr Floyd goes to the space station, where he discusses with his colleagues the mysterious discovery of a monolith. In *2013* the lumberjack goes to his colleagues in the woods to celebrate and drink excessive quantities of beer. Dr Floyd's aloof manner in front of his colleagues stands against the drunk, yet enthusiastic gesticulations of the lumberjack. *2013* replaces the high-tech environment of *2001* with the triviality and banality of everyday occurrences. The composed and restrained manner of Floyd and the other astronauts remains in stark contrast to the coarse or even vulgar behaviour of the lumberjack and his friends.

The Trip to Jupiter

Having finished their celebrations the lumberjack gets into his truck and travels through the woods. Night has fallen and suddenly he sees a mysterious object blocking his way. On getting closer he realises it is a black monolith standing in the middle of the road. The lumberjack touches the object and as he does so, the moon appears in a starry sky and a high pitched noise is heard. The dazed man collapses and, leaning against the truck, begins to have colourful visions. Visually the truck, and the long log being dragged behind it, is reminiscent of the Discovery spacecraft and the noise the lumberjack hears has a similar effect as that in *2001* when the astronauts approach the dug up monolith.

The Stargate Sequence

The lumberjack begins his “journey beyond the stars,” with a vision of a naked woman floating in space, a woman who opens her legs and, through her vagina that turns into a mouth cavity, the trip begins. Smooth camera movements replicate those from *2001* with the truck and the log majestically floating in space alongside Discovery and the rotating space station. Flickering lights and colourful patterns signal the entrance of the Stargate.

The Last Supper

This sequence almost exactly follows *2001*. The dining man is interrupted by the noise of the log crashing through the roof into the house. But he ignores it and returns to the table. The chalice is broken, the wine is spilled, the old man in the bed points at the monolith outside the window and then turns into a little boy. The cycle is completed. What makes this sequence stand out from the other sections of the film is that it is filmed with a real-life actor. Sroczyński decided at this point to switch from animation since he found the medium inadequate when he wished to be as close as possible to the original.²¹

Epilogue

The final sequence of *2013* takes its inspiration from the opening fragments of *2001*. The African savannah, the apes and other wild animals. The monolith floats across the sky and eventually lands in the middle of a lake. One of the apes throws a white bone towards the crew filming the tribe. As the bone breaks

²¹ Personal communications.

the camera, one of the spools flies into the air, floating against the starry skies just as with the rotating station from *2001*.

Narration

The iconic status of *2001* makes it (nearly) impossible to think about its narrative progressing in any other way. The opening credits of *2013* seem to reaffirm this expectation, although the omission of the ape sequence signals that not everything will go as expected and the final appearance of the apes suddenly disrupts the familiarity of the narrative. This clearly derails the original concept of *2001*, since the progression (ape – human – superhuman) is questioned by the reversal of the sequences. Its significance might be interpreted as a general undermining of the message of *2001*: this kind of progression is only illusory. It might attest to the looseness of *2001*'s narrative structure: its consecutive segments may be reordered at random. It implies the fictitiousness of the whole film: the final throwing of the bone at the film crew makes the viewers realise they have been exposed to a artifice of sorts and the solemnity of the message becomes the object of satire and mockery. Yet the spool levitating in the sky, resembling the familiar space station, sends the viewer back to the world of *2001*.

The fact of restructuring the narrative and, therefore, making the viewer aware of the changes creates a disruptive mode of perception, with the relocating of the ape sequence as the most obvious example. Also, equating the film spool with the familiar space station blurs the distinction between the familiar and unfamiliar. This action clearly indicates the parodic status of such manipulations, which aim at derailing the viewer's expectations. At the same time, there are well-recognised elements from the original story that anchor the viewer's recognition, such as the opening titles combined with the images and music, all of which contribute to the familiar grandiosity of Kubrick's original. As such, they lean more towards pastiche, but in this instance their dominance over parody is difficult to evaluate.

Characters and Setting

A major difference between the films concerns the shift from *2001*'s effective lack of a central protagonist to focusing on just one, the lumberjack, in *2013*. Although the apes fall into a different category, with Moonwatcher's discovery concerning the use of the bone, they also may be perceived as having certain intellectual skills. The unemotional and robotic-like characters in *2001* represent a certain social group of highly efficient 21st century professionals, who are replaced in *2013* by primitive rednecks. Also, the antiseptic world of *2001* is substituted with the unleavened reality of a provincial hospital

and the woods. As Sroczyński explains, “the main character of the movie is a simple man, a lumberjack, who has not been ‘mentally deformed’ with scientific knowledge. At a certain point he asks himself: ‘Where are we coming from and where are we going?’ At the happy moment of his son’s birth, he asks himself another question: ‘Is birth the beginning of existence? Or is death the end or the beginning of a new existence?’ There is no answer in the film because my goal was to provoke the audiences to make their own conclusions.”²²

This is the most obvious and significant contextual shift. Parody takes precedence over pastiche and operates most effectively. Such a clear reconfiguration of the setting and the “downgrading” of the protagonists create the essence of *2013*’s parodic character. It is the clash of a high-tech world with down-to-earth realities that generates the most clear transformation of the style.

Imagery

Kubrick was one of a few successful filmmakers who did manage to permanently infuse the common consciousness with images from his films. *2001*, almost as a whole, has been turned into such a memorable collection: the alignment of the planets from the title sequence, the mysterious shiny monolith, the Stargate trip, the rotating space station, HAL’s eye to mention but a few. This use of recognisable imagery in *2013* generates the feeling of familiarity. The opening titles with the sky full of stars merge with the images taken from the concluding section of the Stargate sequence. But this familiarity becomes disrupted when the liquid matter turns into a broken chicken’s egg and then into a foetus. In another fragment of *2013*, the familiar spacecraft gracefully float in space. However, they are accompanied by the truck and the log. Additionally, Sroczyński replicates shots from *2001* in terms of camera positioning, with outer space filmed from the inside of the truck.

Again, both sequences serve as good examples of parody and pastiche operating simultaneously. The chicken’s egg and the levitating truck serve a more parodic function, distracting the viewer from the elements recognised from *2001* and indicating Sroczyński’s interference. Also, the shots from the inside of the truck have clear parodic overtones. The fulfilment of expectations operates in the area of pastiche, which are linked to the viewer’s familiarity with the images: the planets, the foetus, the cosmos, the orbiting spacecraft.

²² Personal communications.

Soundtrack

2013 makes several sonic references to 2001. The opening fragment is appropriately illustrated with Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra*. Here, performed on electronic instruments, it is delivered in a playful and jocular fashion. The second iconic use of classical music, Johann Strauss's *The Blue Danube*, gets its reworking in the form of a waltz-like melody punctuated with some vigorous yodelling, creating associations with deep-in-the-country festivities rather than high-class Viennese society parties. Although the Stargate sequence receives the aural ambient reminiscent of György Ligeti's *Lux Aeterna*, it is delivered in a way that mixes solemnity with facetiousness. This is also the case with the noises generated by the equivalent of the electronic chessboard on Discovery, the pinball machine.

The parodic elements of 2013's sonic illustration are spread all over the soundtrack. Most notably the substitution of Strauss's graceful composition with a frivolous melody-cum-yodelling serves as an example of a direct transformation of the original. The *Zarathustra* theme is also performed in a rather amateurish manner depriving it of its gravity. A particularly hilarious and yet nostalgic quality is obtained by the (very 1980s) "cosmic sounds" generated by the pinball machine, with the lumberjack quite appropriately playing a "cosmic game." More pastichy elements such as the "last supper" tend to recreate the ambience of the original soundtrack: total silence with the amplified noises of the man having his meal, the sound of the breaking chalice, the steps, the clinking of the cutlery...

Concluding Remarks

This cursory analysis of the relationship between *2001: A Space Odyssey* and *2013: A Space Odyssey* confirms the interchangeable and complementary role of parody/pastiche when dealing with the structural elements of both texts. Yet, there are two more, most elusive, aspects that might also be taken into consideration. Both are placed outside the text itself and both, especially the first, are highly subjective and difficult to evaluate. These are the mode of reception of the text (from enjoyment to distaste) and the intention of the artist (from mockery to admiration).

In the case of 2013 a rare opportunity to compare a viewer's reception with an artist's intention occurred. In personal communication Marek Wilczyński, who prepared the soundtrack for 2013, explained the intention of the makers of the film. Their idea was not to mock, but to demonstrate their absolute admiration for Kubrick's vision. "We were simply inspired by this great film." As for the apes transferred from the beginning to the end of the film, he explains: "We had to end it somehow and did not know where to put the apes. Eventually Olo came up with the idea for the final part and the ape throwing a bone at

the film camera.” Sroczyński himself asserts that film is a pastiche rather than a parody. They simply wanted to address the nagging question as to whether we are alone in the universe. “Pastiche, whatever its inspiration, must have an original idea. Otherwise it turns into plagiarism,”²³ declares Sroczyński.

2013 in its humorous take on Kubrick’s masterpiece may be viewed as a trivial exercise in parody/pastiche. Perhaps to a certain extent it is just that and no more than that. But this intentional trivialisation of *2001*’s monumentality may also be seen as an attempt to make it more down-to-earth and present it as a story about ordinary people striving to understand their destiny in the here and now. Universality translated into everyday experience. As Wilczyński says, “We did not want it to be silly. We wanted to make people go and see the original film. It is our homage to Kubrick.”²⁴

Bibliography

- Dentith S., *Parody*, London 2000.
 Dyer R., *Pastiche*, London 2007.
 Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, trans. A. Milecki, T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
 Hellich A., *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, “Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, vol. 57, no. 2.
 Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, trans. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.
 Jameson F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.
 Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
Postmodernizm, ed. R. Nycz, Kraków 1998.
 Rose M.A., *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979.
 Rose M.A., *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge 1993.
 Spalińska-Mazur J., *Inwencje i kontynuacje. Polski autorski film animowany w latach 1980–1990*, Opole 2009.
The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture, ed. H. Foster, Washington 1983.

Filmography

- 2001: A Space Odyssey* (1968), directed by Stanley Kubrick.
2010: A Space Odyssey (1984), directed by Peter Hyams.
2013: A Space Odyssey (1985), directed by Aleksander Sroczyński.

2013: Odyseja kosmiczna. Parodia i pastisz jako hołd

Streszczenie

2001: Odyseja kosmiczna, podobnie jak wiele innych filmów Stanleya Kubricka, stanowi źródło inspiracji dla innych filmowców. Z dzisiejszej perspektywy prawie cały film można postrzegać jako zbiór ikonicznych obrazów. Nic dziwnego zatem, że artyści czują potrzebę zmierzenia się tymi obrazami czy „poflirtowania” z innowacyjną narracją.

²³ Personal communications.

²⁴ Personal communications.

W 1985 roku Aleksander „Olo” Sroczyński nakręcił krótkometrażowy film *2013: Odyseja kosmiczna*. Wykorzystał w nim różne techniki filmowe, počawszy od animacji po tradycyjne aktorstwo. Główny bohater filmu, drwal, oczekuje w szpitalnym korytarzu na urodziny swego dziecka. Wracając do domu, spotyka dziwny obiekt i niezwykle rzeczy zaczynają się dziać... *2013: Odyseja kosmiczna* gra z obrazami, dekonstruuje oryginalną fabułę filmu Kubricka, rekonfigurując porządek i filmową formę. To prowokacyjne i zabawne podejście dostarcza odbiorcy wielu możliwości interpretacyjnych. Ostatecznie jednak parodystyczny i pastiszowy charakter dzieła Sroczyńskiego w istocie składa hołd genialnemu reżyserowi oryginalnego filmu.

S u m m a r y

2001: A Space Odyssey, like many of Kubrick's films, has been a constant source of inspiration for other filmmakers. Viewed from today's perspective, almost the whole of *2001* can be seen as a collection of iconic images. Therefore, it does not come as a surprise that various artists feel compelled to play with these images or dissect its narrative. In 1985 Alexander "Olo" Sroczyński produced a short film *2013: A Space Odyssey* utilising various movie techniques ranging from animation to traditional acting. The central protagonist, a lumberjack, is waiting for the birth of his child in a hospital corridor. On his way back home he meets a strange object and bizarre things start happening... *2013: A Space Odyssey* plays with the visuals, deconstructs the original storyline and reconfigures established meanings as well as the filmic form. With its provocative and amusing approach, Sroczyński's short provides the viewer with multilevel interpretative options. However, its parody-cum-pastiche-like approach ultimately becomes a homage to the ingenious director of the original film.

Sebastian Brejnak
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

Szatańskie tango Béli Tarra: obraz - czas - niepokój

Słowa kluczowe: *Szatańskie tango*, Béla Tarr, niepokój, obraz, czas, Gilles Deleuze
Key words: *Sátántangó*, Béla Tarr, restlessness, image, time, Gilles Deleuze

Klee namalował obraz zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wicher pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postęphem¹.

Benjaminowskie odczytanie *Angelus Novus* Paula Klee z 1920 roku, pełne zamierzonych niespójności, wewnętrznych sprzeczności i niedopowiedzeń, problematyzuje relację pomiędzy tym, co widziane, ucieleśnione, dające się sensualnie doświadczać – a wymykającym się zmysłowej percepcji czasem, w jakim owa wizualność – obraz – się konstytuuje. Ta kanoniczna interpretacja wydaje się także rzucać światło na kwestię, która wysuwa się na pierwszy plan w przypadku dzieła węgierskiego malarza Imrego Ámosa z 1944 roku zatytułowanego *Placzący anioł* (*Síró angyal*)². Jest nią niepokój („[...] rzeczywistość sama w sobie, poprzedzająca wszystkie swe konkretne formy i odmiany”³), wiążący ramy przestrzenności przedstawienia malarskiego z jego nieuniknionym uczasowieniem. *Placzącego anioła* można by zatem uznać za swego rodzaju suplement do *Angelus Novus*, niebędący jedynie dopełnieniem funkcjonującym

¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorska, Poznań 1996, s. 418.

² Zob. I. Ámos, *Síró angyal*, [online] <https://pontoldal.wordpress.com/2013/09/15/chagall-es-amos-magyar-nemzeti-galeria/siro_angyal/>, dostęp: 12.05.2017.

³ E. Cioran, *Zeszyty 1957–1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2004, s. 343.

na prawach intertekstu/kontekstu, lecz będący twórczą reinterpretacją *ex post*, anachronicznym „podobieństwem rodzinnym”.

Do rozpoznań Waltera Benjamina dotyczących trzech aspektów czasu pochwycionych w spojrzeniu „anioła historii” na obrazie Klee trzeba by więc z pewnością dodać refleksję nad spoiwem wiecznie nieobecnej terażniejszości, niedającej się okiełznać przeszłości oraz zawczasu minionej przyszłości⁴. Okazuje się nim właśnie niepokój jako nazwa zbiorcza na stan permanentnej niepewności, niemożliwego oczekiwania, braku stałego zakotwiczenia w *hic et nunc* i przeczucie nieuchronnej pustki tego, co ma nadejść. Myśl ta pojawia się jednak dopiero, gdy do *Angelus Novus* przyłoży się *Płaczącego anioła* na zasadzie celowego czasowego niedopasowania: zatem *nomen omen* na prawach uobecniania się afektu w ludzkim doświadczeniu⁵. W dziele Ámosa jest bowiem wyeksponowane to, co jedynie prześwituje w obrazie Klee: wszechobecny nastrój niespokojności ukrywający się za „płaszczkiem”⁶ fałszywej aury spokoju. W *Síró angyal* chromatyczne stonowanie i geometryzacja dzieła szwajcarskiego twórcy zostają wyparte przez polichromatyczność i owalną kreskę pogłębiającą deformację postaci anioła. Za intensyfikację afektywnej siły oddziaływania obrazu węgierskiego malarza odpowiada jednak przede wszystkim kompozycyjne i tematyczne centrum dzieła: puste oczodoły anioła, z których sączą się biało-czerwone łzy i krew. To anioł Klee z oczami wypalonymi **od nadmiaru patrzenia**, przyciężkawy, niewyczekujący już „wichru”, który mógłby przenieść go ku przyszłości, wyzbyty nadziei oczekiwania, niemogący się uwolnić od konieczności pasywnego trwania, nieodzowności śledzenia tego, co się wydarza. Percepcja nie jest możliwa, ponieważ aniołowi odebrano nie tylko immanentną dla niego ponadnaturalną zdolność kierowania losami ludzkości oraz **usprawiedliwiania** historii, lecz także możliwość zmysłowego (nie boskiego, ludzkiego) oglądu rzeczywistości. Z jednej strony ta przymusowa ślepotą może okazać się zbawienna, oszczędzając aniołowi widoków cierpienia, upadku, bólu, z drugiej natomiast wzmaga niepokój, odbierając podmiotowi patrzącemu resztki jego poznawczych władz. Czas na obrazie Ámosa, jawiący się jako bezwzględna siła, zewsząd i wszystko unicestwiająca omnipotencja, nie tylko pozostawia więc jednostkę samą sobie: z jej śmiertelnością, fizjologią, pretensjami do bycia nieśmiertelną oraz poczuciem niewyjaśnionej niespokojności. Niepokój konstituuje też i zarazem destabilizuje czas od wewnątrz, stanowiąc podstawową zasadę jego istnienia, tym samym tworząc prawo rządzące logiką dziejów⁷.

⁴ Jak zauważa Gilles Deleuze, „[...] każda terażniejszość współlistnieje z przeszłością i przyszłością, bez których sama nie mogłaby minąć. Właściwością kina jest chwytanie tej przeszłości i tej przyszłości współlistniejących z terażniejszym obrazem. Filmowanie tego, co jest p r z e d i co jest p o...” (G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 265).

⁵ Zob. M. Bał, *Afekt jako siła kulturowa*, tłum. A. Turczyn, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska i in., Warszawa 2015, s. 35.

⁶ Por. z Nietzscheańskim rozumieniem „płaszczkowości” egzystencji – skorupy fałszu i obłudy obecnej na przykład w konstrukcjach dyskursywnych, w których autentyczne przedjęzykowe doświadczenie zostaje zamaskowane.

⁷ Rozpoznanie to pochodzi od interpretatorów Heglowskiej filozofii dziejów, Alexandra Koyrégo (*Hegel w Jenie*) i Jeana-Luca Nancy’ego (*Niepokój negatywności*), według których „[...] duch,

Powyższe zestawienie dwu plastycznych dzieł nie bez powodu zostało potraktowane jako wprowadzenie do rozważań nad relacją obrazu, czasu oraz niepokojem w *Szatańskim tangu* Béli Tarra⁸. Węgierski reżyser jest zwykle uznawany za przedstawiciela neomodernizmu⁹, nurtu w sztuce filmowej obficie czerpiącego z dorobku tak zwanego kina autorskiego, zwłaszcza neorealistów, takich jak Luchino Visconti, Vittorio De Sica czy Roberto Rossellini, inspirującego się francuską Nową Falą (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Alain Resnais), pograniczem modernizmu i postmodernizmu (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni). Tym, co łączyłoby Tarra z wyżej wspomnianymi reżyserami, byłyby z pewnością: dążenie do wyzwolenia się z prymatu akcji, efekciarstwa i gatunkowości nad refleksją, wizyjnością i niekonwencjonalnością oraz szczególna troska o warstwę percepcyjno-afektywną filmowego obrazu. Trudno jednak jednoznacznie zakwalifikować węgierskiego twórcę do jakiegokolwiek artystycznej formacji, bowiem jego estetyka jest na wskroś oryginalna. Tarr konsekwentnie – od *Ogniska zapalnego*¹⁰ po *Koń turyński*¹¹ – realizuje w kinie swą wizję obrazu kontemplacyjnego, nastawionego na trwanie, beznamiętne rejestrowanie tego, co zwyczajne, niewidowskie, niedające się łatwo (jeśli w ogóle) skategoryzować, lokujące się poza wielką historią, także dominującymi trendami estetycznymi, bezustannie idące pod prąd standardowych odbiorczych oczekiwań.

Szatańskie tango – dzieło, w którym wyżej wymienione cechy poetyki zostają zintensyfikowane i zradykalizowane – to film biorący za sztafaż schyłkowy okres komunizmu na Węgrzech. Jego pryzmatem i figurami (bliskimi niekiedy alegorii, jak w przypadku Irimiása) jest życie mieszkańców podupadłej spółdzielni rolniczej rysujące się jako obraz końca jednego świata bez realnych perspektyw na narodziny innego. W *Szatańskim tangu* problem czasowości obrazu oraz związana z nią kwestia afektywnego oddziaływania sfery wizualnej na patrzącego (doświadczającego) odbiorcę wpływają z refleksji nad statusem czasu ujętego w obraz (cielesność). Ów obraz pojmowany w kontekście czasu, który go stwarza i jednocześnie unicestwia (bo rozprasza, uniemożliwiając zastęgnięcie w określonym kształcie), stanowi miejsce (gr. *topos*), w którym możliwe staje się zaistnienie filmowej rzeczywistości. Ten banalny, zdawałoby się, fakt, podtrzymujący byt każdego filmu, w *Szatańskim tangu* poddany zostaje metatematyce, nie stając się jednocześnie konwencjonalnym utworem autotematycznym. Dzieło Tarra nosi natomiast wiele cech typu filmowego obrazowania: antygatunkowego i skrajnie nieprzedstawieniowego, który Gilles

będąc czasem, jest radykalnie immanentny, niedostępne jest dla niego żadne poza-światem, a ta skończona i ograniczona kondycja ducha, który będąc terażniejszością, niezdolny jest nawet do pełnego przeniknięcia i opanowania samego siebie, skazuje go na nieskończony niepokój” (B. Wójcik, *Spekulatywna lektura Heglowskich afektów*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zurocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 199).

⁸ *Szatańskie tango* (węg. *Sátántangó*, 1994), reż. Béla Tarr.

⁹ Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, Kraków 2014.

¹⁰ *Ognisko zapalne* (węg. *Családi tüzfészek*, 1979), reż. Béla Tarr.

¹¹ *Koń turyński* (węg. *A Torinói ló*, 2011), reż. Béla Tarr.

Deleuze nazwał „obrazem-czasem”¹². W przypadku *Sztańskiego tanga* ten czas-obraz (jako antyteza Heideggerowskiego światooobrazu) rozrywany byłby przez nieustanny niepokój, działający na wielu poziomach filmowej rzeczywistości. Można by je nazwać odpowiednio rejestrami:

- 1) czasu aktualnego: fabuły, obejmującej przede wszystkim interpersonalne relacje postaci i zdarzenia tworzące ich terażniejsze, pogrążone w nudzie i beczynności, uniwersum;
- 2) przeszłości, strukturyzującej doświadczenia bohaterów, uniemożliwiającej im realne działanie w czasie rzeczywistym (więc niejako neutralizującej pierwszy poziom), powracającej uporczywie jako widmo;
- 3) przyszłości i związanych z nią oczekiwań (ostatecznie niespełnionych), prowadzących do stworzenia eutopijnych (stylizowanych na racjonalne i prawdopodobne) wizji, nierozzerwalnie połączonych z nastrojem nieokreślonego zagrożenia: **troski o to, co ma nadejść**;
- 4) struktury samego filmu, wyznaczonej przez przytłaczającą monotonię i zarazem ascetyczność (pod względem wykorzystanych środków filmowych) niekończących się ujęć oraz paratekstowe¹³ plansze: quasi-literackie cezury;
- 5) percepcji i recepcji filmu jako afektywnych doświadczeń procesualnych, będących udziałem odbiorców, na które składa się zarówno poznawczy dyskomfort, jak i wrażenie immersyjności/bycia-w-transie.

Wszystkie te obszary przenika fundamentalna dla wymowy całego filmu konfrontacja czasu linearnego (obiektywnego, źródłowego, narracyjnego Chronosa) i nielinearnego trwania (bezokolicznikowego, nieaktywnego pod względem produkcji akcji Aióna)¹⁴. Ich nierozłączne komplementarne istnienie, opierające się także na wzajemnym wykluczaniu się, opatrzyć by można pojęciem „międzyczasu”, zaproponowanym przez Deleuze’a (współ z Félixem Guattarim) w *Co to jest filozofia?*:

Jako międzyczas zdarzenie jest zawsze czasem martwym, istnieje tam, gdzie nic się już nie dzieje, oznacza nieskończone oczekiwanie, które jest już nieskończeniem przeszłe, jest oczekiwaniem i zapasem. Ów martwy czas nie następuje po tym, co się wydarza, współlistnieje z chwilą lub czasem przypadku, ale jako ogrom pustego czasu, w który postrzega się go w dziwnej obojętności intelektualnej intuicji, jako jeszcze przyszły i jako ten, który już się wydarzył¹⁵.

Ta kategoria oddaje w pewnym stopniu idiomatyczność filmowego obrazu, czyli czasu zwizualizowanego, poddanego sztucznemu obramowaniu przez kadr,

¹² Obraz-czas w koncepcji Deleuze’a, w przeciwieństwie do obrazu-ruchu, nie dąży do obrazowej eksplikacji bądź imitacji działania, lecz do wcielenia w obraz samego procesu myślenia (który nie jest abstrakcyjną inteligibilnością – tożsamą z czystym logosem – lecz łączy się z całością doświadczenia, także sferą cielesności, sensualności).

¹³ Na temat paratekstowości w kinie zob. *Pogranicza audiowizualności: parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.

¹⁴ Tymi ujęciami czasu (rozważanymi już przez stoików, później także przez Bergsona i Heideggera) zajmował się Deleuze przede wszystkim w *Logice sensu*. Zob. J. Spalińska-Mazur, *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007, s. 22–23.

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 174.

iluzję świata przedstawionego, wreszcie ruch kamery selektywnie tańczy czasoprzestrzeń. Tarr wyzyskuje tę specyfikę kina poprzez skrajną reorganizację stosunków między pozycją kamery, funkcją bohaterów, rolą muzyki i scenerii a motoryką/akcją.

W *Szatańskim tangu* czas wydarzeń, obejmujący lata dziewięćdziesiąte XX wieku, niepokojąco zbliża się swoim niespiesznym rytmem do tempa czasu rzeczywistego, a zatem rytmu czasu, w którym widz ogląda film. Jedyne drastyczne cezury między poszczególnymi częściami i epizodami tej pseudoepopei (czarne plansze z tytułem odpowiedniego rozdziału) oraz głos doktora, spisującego dzieje poszczególnych bohaterów, który wydaje się być niejednokrotnie narratorskim głosem z offu, zakłócają ten quasi-naturalny porządek, zwracając uwagę odbiorcy na swój fikcyjny, *stricte* filmowy (sztuczny) charakter. Ten status podkreślają także ujęcia, w których odbywa się ograniczona do minimum gra jazd kamery oraz planów (widoczna zwłaszcza w scenach kadrowania twarzy postaci, między innymi Futakiego, Schmidtowej). Oszczędność w sferze filmowej *techne* marginalizuje zatem ostatecznie prymat czasu-trwania nad czasem-dzianiem się.

Pierwszą część filmu rozpoczyna dziesięciominutowa scena pozbawiona ludzkiego podmiotu, w której główną rolę odgrywa puszczański krajobraz i sceneria wiejskiego gospodarstwa. Drugą natomiast inicjuje przydługi moment milczącego zgromadzenia mieszkańców wioski nad martwym ciałem Estike (Erika Bók). Podobnie przytrzymanych chwil jest w *Szatańskim tangu* wiele: takich, w których bohaterowie zastygają w bezruchu lub działaniu ograniczającym się do zdecydowanie niespektakularnych czynności: zwyczajnych (jak kąpiel, piesza wędrowka), nudnych (pisanie przez doktora powieścio-dziennika) bądź uniezwykłych poprzez afektywnie wytłumioną drastyczność, na przykład w scenie katowania kota przez Estike. Są one ujęte granicami kadru lekko drgającego, przypominającego zamazaną fotografię, wybiórczo i jakby niechlujnie czy bezwiednie – niby amatorsko – chwytającego obraz rzeczywistości. Współhistnieją one z ujęciami quasi-fokalizującymi: subiektywizującymi punkt widzenia poszczególnych bohaterów, które, także w trybie nienaturalnego przedłużenia, próbują uchwycić ruch poprzez wykorzystanie równoległej jazdy kamery. Manipulacja czasem filmowej opowieści może zatem, co udowodnił Tarr, objawiać się nie tylko czasowymi skrótami, nagłymi przyspieszeniami i wprowadzaniem retrospekcji, antycypacji oraz odrealnionych wtrąceń, mających imitować marzenie senne bądź surrealistyczną wizję danej postaci. Manipulować w kinie można bowiem także, a może przede wszystkim, poddając się czasowi bez ambicji okiełznania go, majsterkowania w jego nieogarnionej dla ludzkiego poznania strukturze, pozwalając mu płynąć, trwać i zagarniać historię, którą chce się opowiedzieć.

W powieści, na podstawie której powstał scenariusz do *Szatańskiego tanga*¹⁶, ów efekt przewagi czasu nad próbami jego opracowywania przez język (w tym

¹⁶ L. Krasznahorkai, *Szatańskie tango*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004. Pierwsze wydanie ukazało się w języku węgierskim w 1985 roku.

wypadku: literacki), László Krasznahorkai starał się uzyskać poprzez intelektualistyczno-emfaticzną frazę narracyjną, której wielogłosowość (potęgowana mnogością cytatów oraz parentez) współistnieje z obiektywizującym tonem narratora. Niekiedy figuruje on natchnioną dykcją swoje panowanie nad rzeczywistością, niekiedy gubi się w czymś na kształt strumienia świadomości, przyjmującego w swej najbardziej ekstremalnej formie postać bełkotliwej, tworzonej przez językowe hybrydy logorei (przypominającej monolog Molly z *Uliksesa* Jamesa Joyce'a). Jednak dopiero w filmowej interpretacji odnajduje swoje właściwe miejsce wizja czasu jako trwania i zarazem nieusuwalnej, niepokojącej niezgadnialności porządków – przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Literatura wydaje się pod tym względem medium niewystarczającym, niezdolnym równie efektywnie jak film czy muzyka działać poprzez samą czasowość: strukturę przedsymboliczną i pustą semantycznie, stanowiącą sferę wiecznej potencjalności. Byłaby to pochodna Deleuzjańskiej wirtualności wypełnianej przygodnym, efemerycznym, lecz realnym znaczeniem *ad hoc*, niedającym się przyspilić i utrwalić, „zaktualizować” w znakach języka. Pamięć filmowa tym bowiem różni się od tej obecnej w trakcie lektury dzieła literackiego, że nastawiona jest na natychmiastowe odczuwanie, dynamiczną i niejako, by posłużyć się oksymoronem, przeddyskursywną refleksję, doświadczanie obrazu w toku jego percepcji, tożsamej z rytmem jego ujawniania się na ekranie¹⁷. Jest zatem bardziej podatna na zapomnienie, przeinaczenie domniemanego znaczenia. Zmusza do bezustannej pracy myślenia, nieprzerwanego procesu jednoczesnego doświadczania afektywnego i refleksyjnego, pamiętania i antecedenencji filmowych wydarzeń. Główną rolę w percepcji filmowego obrazu-czasu odgrywa więc wzmożona uważność oraz intensywność uczestniczącego przeżywania/współodczuwania¹⁸.

Dodać należy, że ta nadmierna czujność, do jakiej przymusza widza formuła *Szatańskiego tanga*, wiąże się ze zgodą na wytrącenie ze zwyczajowej recepcji filmowego dzieła. Zarazem powoduje dysautomatyzację standardowego procesu percepcji, do jakiej przyzwyczajają człowieka popkultura, w której to koncentracja na pojedynczym obrazie/obrazku trwająca dłużej niż chwilę stanowi dla odbiorcy niebagatelne wyzwanie¹⁹. Konieczność skupienia się na pozbawionym efekciarskich chwytów filmowym obrazie, rozciągającym się na ponad siedem godzin, wymaga zajęcia innej od zwyczajowej pozycji: niewygodnej, uwierającej, zmuszającej do zawieszenia własnych percepcyjnych przyzwyczajzeń. Obraz-czas, będący obrazem-myśleniem, stawia bowiem swych **użytkowników** w sytuacji

¹⁷ Por. z Deleuzjańskim pojęciem „pamięci transcendentalnej” (G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 207).

¹⁸ Wobec którego widz jest często bezsilny. Zob. M. Stelmach, *W poszukiwaniu straconego czasu. Proroczy charakter teorii kina Gilles'a Deleuze'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 42.

¹⁹ O współczesnej kulturze rozproszony uwagi zob. między innymi refleksję Zygmunta Baumana: „Społeczeństwo jest obecnie społeczeństwem konsumentów, w jakim kultura, podobnie reszcie świata przez konsumentów doświadczanego, jawi się ludziom jako składnica przeznaczonych do konsumpcji towarów, z których każdy rywalizuje o przyciągnięcie nieznośnie ulotnej, kruchej i rozproszony uwagi potencjalnych klientów, i o zatrzymanie jej na sobie przez dłuższą niż mgnienie oka chwilę” (Z. Bauman, *Kultura na rynku*, „Przestrzeń Społeczna” 2011, nr 1, s. 151).

permanentnej niewygody, nieprzewycięzalnego kryzysu, wstrząsu²⁰, poczucia nierozwiązywalnej problematyczności²¹:

Czysta sytuacja optyczna i dźwiękowa nie przedłuża się w akcji, ale każe chwycić coś nie-do-zniesienia. Nie chodzi tutaj o brutalność, agresję, pospolitą przemoc, które można zawsze łatwo wydobyć ze stosunków sensomotorycznych w obrazie-akcji. Ona niepokoi czymś zbyt potężnym, zbyt niesprawiedliwym, zbyt pięknym, tym co przekracza nasze zdolności sensomotoryczne [...]”²².

Powyższe rozważania nad statusem czasu, obrazu oraz niepokoju w *Szatańskim tangu*, dotyczące poziomu meta: teoretycznych estetyczno-artystycznych założeń i realizacji Tarra oraz teorii kina autorstwa Deleuze’a, dają się, jak można sądzić, sprowadzić również do rejestru świata diegetycznego filmu. Uzasadnione byłoby więc stwierdzenie, że problem nie-spokoju rzeczywistości dzieła węgierskiego reżysera obecny jest także w przestrzeni tematyczności (*sensu largo*) samego utworu. Tę zaś uznać można za równorzędną zagadnieniom filozoficznym oraz ogólnoteoretycznym wówczas, gdy pod powierzchnią warstwą istniejącej szcążkowo fabuły i chronologicznego rozwoju zdarzeń dostrzeże się figury (paralelne do wcześniej wyróżnionych poziomów oddziaływania niepokoju), które w sposób antymetaforyczny i antysymboliczny²³ konstytuują afektywną topologię całego filmu. Są to mianowicie: nuda, widmowość, oczekiwanie zespolone z potencjalnością oraz uspokojenie/neutralizacja.

W *Szatańskim tangu* rozczłonkowanie struktury filmu poprzez paratekstowe pauzy – miejsca radykalnej nieciągłości filmowej opowieści – idzie w parze z fragmentaryzacją świata przedstawionego. Objawia się ona niespójnością tożsamościową bohaterów oraz rozziwem między ich egzystencjalnym (nie)ukonstytuowaniem a – równie pokawałkowaną – historią (przez małe i duże „h”). Większość postaci, na czele z rodziną Schmidtów, Halicsów, Kránerów czy społecznością zjednoczoną (choć powiedzieć by raczej trzeba: podzieloną) wokół życia miejscowej karczmy oraz strefą władzy komunistycznych urzędników, jest ogołocona z realnego zakotwiczenia w czasie historycznym, które mogłoby stanowić fundament jednostkowej i, na poziomie makro, zbiorowej tożsamości. Zarówno przestrzeń zawodowa, jak i rodzinna czy osobista tych bohaterów nie funkcjonuje w filmie Tarra wedle mechanizmów konstruowania

²⁰ Zdaniem Deleuze’a, inspirującego się między innymi Antoninem Artaudem, obraz filmowy (w wariacie obrazu-czasu) odpowiedzialny jest za „wywoływanie w myśli wstrząsu, przekazywanie korze mózgowej drgań, bezpośrednie dotyknięcie systemu nerwowego i mózgowego” (G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 379).

²¹ Według Deleuze’a stanowi ona o istocie zarówno filozofii, nauki, jak i sztuki. Zob. M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006, s. 211–212.

²² J. Spalińska-Mazur, dz. cyt., s. 35. Autorka interpretuje poglądy Deleuze’a zawarte w jego, cytowanym powyżej, opracowaniu *Kino: 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*.

²³ „Figura to [w znaczeniu Cézanne’owskim, zaadaptowanym później przez Francisca Bacona – S.B.] forma uczucia (*forme sensible*) odniesiona do wrażenia – działa bezpośrednio na system nerwowy, który jest z ciała, podczas gdy forma abstrakcyjna jest adresowana do mózgu, działa za pośrednictwem mózgu, bliższego kości” (G. Deleuze, *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 88).

tak zwanych historii życia²⁴. Nie są to jednak typowi „[...] ludzie bez właściwości”; ich historyczno-psychologiczny rys daje się bowiem łatwo naszkicować w oparciu o fabułę. Wybrakowanie ich egzystencji, paradoksalna bezpodmiotowość ich tożsamości wynika jednak przede wszystkim ze sposobu, w jaki istnieją w filmowym obrazie. To nie akcja, której sprawcami i **akuszerami** w obrazie-ruchu są: dialogi, gesty i interakcje, lecz trwanie – wizualno-akustyczna obecność w kadrze/pozakadrze – podtrzymuje istnienie tych bohaterów. Stąd wrażenie wszechobecnej bierności, nienaturalnego bezruchu, nachalnej bezczynności i nieuzasadnionej apatii, a także sztuczność rozmów między postaciami (będących *de facto* monologami, nie ma w nich wszak rzeczywistego pragnienia kontaktu z drugim człowiekiem). Bohaterowie *Szatańskiego tanga* zdają się istnieć w innym wymiarze czasu: pozbawionym presji pośpiechu, nieliczącym się ze zmiennością i jakimkolwiek „wichrem postępu”, ukierunkowanym na pustą terażniejszość – niemogącą przeminąć wedle standardowo obowiązujących praw rzeczywistości. Pierwszym imieniem tej „odmiany czasu” jest nuda, o której Josif Brodski w *Pochwale nudy* pisał, że:

[...] wtrąca nas w poczucie czasu, w którym zdaje się on nie mieć żadnych specyfikacji: nudząc się, przestajemy rozróżniać przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Wszystko staje się dla nas terażniejszością bez końca, wieczną terażniejszością, która zamienia się w martwą pustą wieczność²⁵.

Kierkegaard i Heidegger uznawali nudę za „[...] egzystencjalne okno na fakt bycia jako taki”²⁶, Cioran twierdził zaś, że „[...] jest spotkaniem z samym sobą – poprzez postrzeżenie własnej nicości”²⁷. Nuda zatem jako (zamierzona lub narzucona) strategia egzystencjalna, wyzyskana zostaje przez Tarra nie tylko poprzez skonstruowanie pozornie bezafektywnych, nieczynnych mimicznie/gestycznie/fabularnie postaci, lecz także środki ściśle wizualne (monochromatykę filmu, twardego montaż, pracę kamery maksymalnie uproszczoną oraz nieefektowne kadrowanie). Wypełnia ona pustkę świata *Szatańskiego tanga* bliżej nieokreśloną jakością: być może innym rodzajem pustki, który staje się „czytelny” (i obecny jako swoista pełnia) dopiero na „rewersie obrazu”²⁸.

Nuda stanowi zatem w filmie Tarra podstawową jednostkę czasu terażniejszego, negującą jednocześnie istotę terażniejszości, czyli przemijalność i niepochwytność. Rozpoczyna się między widmowością przeszłości, którą na poziomie fabuły stanowią nierozstrzygalne konflikty (finansowe, rodzinne, światopoglądowe) między postaciami, spotęgowane „widmem komunizmu”, oraz ich oczekiwaniem na przemianę rzeczywistości, zatem także odmianę poszczególnych jednostkowych losów. Domniemany wybawca mieszkańców

²⁴ Zgodnych z narracyjną koncepcją tożsamości spod znaku Paula Ricoeura, Alasdaira MacIntyre’a czy Dana P. McAdamsa.

²⁵ Cyt. za: M. Zaleski, *Nuda powtórzeń?*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 64.

²⁶ A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, s. 27.

²⁷ E. Cioran, dz. cyt., s. 709.

²⁸ Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 459.

węgierskiej wioski, którym ma być powracający po długim okresie nieobecności Irimiás (Mihály Vig), to jednak nie zbawiciel, lecz „pustynny mesjasz”²⁹: pozbawiony swych boskich atrybutów mesjasz-hochsztapler, anioł falsyfikat z obrazu Ámosa. Mimo obietnic zapowiadających dostatnią przyszłość, mającą uwolnić bohaterów od niepokojów i dawnych zaszłości, możliwą do zaistnienia dzięki ich własnej pracy³⁰, po wizjach Irimiása pozostaje jedynie poczucie próżni, niewypału, fałszu. Ów fakt skłania do refleksji, że w *Szatańskim tangu* nic nie może dojść do skutku, wszystko zaś zostaje zawieszona *in potentia*, w wiecznym oczekiwaniu na niemożliwe. „Wieść, że nadchodzą”, niesie się więc w głąb obrazu, będącego rodzajem pajęczej sieci³¹ utkanej ze znaków, które mogą odsyłać tylko do siebie samych. Ich byt rozciąga się na trwaniu w czasie: potencjalności³² i autoreferencjalności, nieredukowalnych do żadnych empirycznych konkretów (udanych aktualizacji) – poza ontologią samego filmowego czasobrazu.

Status rzeczywistości dzieła Tarra można zatem określić jako widmowy: nieukonstytuowany w konkretnych mediach-ciałach (Irimiás i Petrina są uznawani przez wielu za zjawy; mieli umrzeć półtora roku przed początkiem właściwej akcji filmu). Z pewnością jest to istnienie nieznośne i niepokojące poprzez uporczywe, niechciane nawiedzenia. Mimo swej nieokreśloności ta forma bytu jest jednak jakoś wyczuwalna; da się doświadczać, wręcz zmusza do afektywnej reakcji na swoje dziwne (nie)obecne działanie³³:

W gruncie rzeczy widmo jest zawsze przyszłością [*l'avenir*], zawsze dopiero ma nadejść [*á venir*], nie uobecnia się inaczej niż jako to, co mogłoby nadejść [*venir*] lub powrócić [*re-venir*]... Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek terażniejszością, aktualną lub obecną realnością tego, co terażniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić: absencją, nieobecnością, nierzeczywistością, nieaktualnością, wirtualnością, a nawet symulakrum w ogóle³⁴.

²⁹ Por. z koncepcją „pustynnej mesjaniczności” Derridy: „[...] bez określonej treści i bez dającego się zidentyfikować mesjasza, z tą otchłanną pustynią, »pustynią na pustyni« [...] pustynią czyniącą znak w stronę innej pustyni, pustynią otchłanną i *chaotyczną*, jeśli chaos wyraża przede wszystkim bezmiar, niezmierność, niewspółmierność w szeroko rozwartej gardzieli – w oczekiwaniu lub wezwaniu tego, co bezwiednie przezwaliliśmy tu mesjanicznością: nadejściem innego, absolutną i nieprzewidywalną jednostkowością tego, kto przybywa jako *sprawiedliwość*. Wierzmy, że ta mesjaniczność pozostaje *nieusuwalnym* znamieniem” (J. Derrida, *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 58–59).

³⁰ Obietnica Irimiása wydaje się powtórzeniem utopii komunistycznej. Zob. L. Krasznahorkai, dz. cyt., s. 217–218.

³¹ Dwa rozdziały powieści *Szatańskie tango* są zatytułowane „Pajęcza robota”.

³² Deleuze nazywa strukturę filmu, w którym istnieje radykalna nierozróżnialność między: wyobrażonym a realnym, wirtualnym a aktualnym, przejrzystym a nieprzejrzystym, krystaliczną (w odróżnieniu od struktury organicznej cechującej obraz-ruch, w której to, co potencjalne, i to, co rzeczywiste – „zaktualizowane”, jest od siebie wyraźnie odgraniczone). Stąd wrażenie rozdwojenia, niespójności, radykalnej nieprzystawalności różnych porządków (zwłaszcza czasowych) oraz chaosu, pomieszania, w konsekwencji: zaniepokojenia, które leży u fundamentów filmowego obrazu i jego odbioru. Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 295–322.

³³ Deleuze ujmuje tę myśl w formie pytania: „[...] czy nie odczuwamy subiektywnej sympatii dla tego, co nieznośne, czy empatia nie przenika tego, co widzimy?” (tamże, s. 245).

³⁴ J. Derrida, dz. cyt., s. 74.

Widmowy czas wypełnia szczerze losy bohaterów *Szatańskiego tanga*, pustosząc je, wyplukując z faktów (realnych dat, postanowień, sygnatur obecności tu i teraz oraz prawdopodobieństwa spełnienia się nadziei), zastępując je niepokojem: synonimem tożsamościowej niepewności, niemożności określenia źródła egzystencjalnego lęku oraz idiomem nieostateczności historii. Tę właściwość destruujującego i jednocześnie życiodajnego czasu alegoryzuje w filmie Tarra przewodni refreniczny³⁵ motyw tanga, muzyki, która każdorazowo zmuszona jest negocjować własne medium w chwili zaistnienia³⁶, stawać się pustą semantycznie efemerydą bez substancji i trwałych śladów obecności. Dźwięk w *Szatańskim tangu* to także widmowy dodatek do obrazu, zespolony z nim i jednocześnie diametralnie wobec niego rozłączny. Te dwie nieprzystające do siebie, symbiotycznie-pasożytniczo połączone ze sobą rzeczywistości: sfera audio oraz obszar wizualności³⁷, w równym stopniu pochłaniane są przez czas. Zarazem są przezeń zapośredniczone i skazane na jego nieobecną obecność. Na tej niewolniczej zależności ufundowana jest rzeczywistość filmu: istniejąca (wizualnie, audialnie, zmysłowo) o tyle, o ile jest ucieleśniona w obrazie-czasie. Można twierdzić, że Tarr poprzez konceptualizację tego podstawowego prawa, na którym opiera się istnienie sztuki filmu, eksponując rolę czasu w konstruowaniu oraz percepcji obrazu filmowego, świadomie narusza filary **twardej ontologii** kina³⁸. Czyni to przede wszystkim poprzez obnażenie maskowanej (w konwencjonalnych utworach filmowych) widmowej struktury kina – jednak bez posługiwania się typowo postmodernistycznymi metafikcyjnymi sztuczkami, takimi jak parabazy (dziś eksploatowanymi choćby przez Michaela Hanekego).

Problem nieprzezroczystości obrazu-czasu oraz związanego z nią niepokojem rozplenionego na wszelkie warstwy możliwego doświadczenia *Szatańskiego tanga* zmusza odbiorcę do podjęcia prób demistyfikacji mechanizmu działania owej afektywnej dominanty. Hipnotyczno-immersyjne oddziaływanie filmu na widza wynika zwłaszcza z faktu, że oś czasu rozwoju (i „zwijania się”) obrazu

³⁵ Według Deleuze'a „[...] refren zawiera melancholię tego, co już zapadło z powrotem w przeszłość” (G. Deleuze, *Kino: I. Obraz-ruch...*, s. 319). Por. z koncepcją „refrenu” autorstwa Guattariego z *Tysiąca plateau* (G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 325). Refren w *Szatańskim tangu* stałby po stronie fałszywego uspokojenia, uporczywie powracającego pragnienia stłumienia wewnętrznego niepokojem: narracji zagłuszającej sferę autentycznych afektów, pozorującej nastrój eudajmonicznej harmonii, twarde zakorzenie bohaterów w rzeczywistości oraz ich terytorialnie – także autochtonicznie – niezakłóconą udomowioną/oswojoną tożsamość. Równocześnie sygnalizowałyby melancholię: afekt o strukturze kolistej, zbudowany na powtarzalności i cykliczności. Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998. Ta odpowiadałaby za autodemaskację refrenu jako elementu „obcego”, narzuconego *a priori*, niepasującego do filmowej rzeczywistości, ukazywałaby zatem jego iluzoryczny, paliatywno-transowy (zatem również: przemocowy wobec bohaterów, obrazu) charakter.

³⁶ Zob. J. Momro, *Echo i medium*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 39.

³⁷ Deleuze nazwał ową nieusuwalną wyrwę między wizualnym i audialnym aspektem filmu dźwiękowego „irracjonalnym cięciem”.

³⁸ Zasadzającej się między innymi na dążeniu do maksymalnej przezroczystości przedstawienia filmowego. Ontologia ta została zdekonstruowana przede wszystkim w tak zwanym kinie postmodernistycznym, a wcześniej na przykład przez surrealistów. Zob. M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego: z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

kinowego, niezauważalna w standardowym trybie recepcji dzieła filmowego, zostaje przenicowana i jako taka nadbudowuje się nad właściwą (fabularną) narracją filmową. Powinna ona jednak raczej neutralizować wszelkie potencjalne pobudzenia widza, wprawiając go w nastrój uspienia i uspokojenia³⁹, niż niepokoić. Krajobraz Wielkiej Niziny Węgierskiej przedstawiony w *Szatańskim tangu* tchnie bowiem nadzwyczajnym spokojem, który dodatkowo jest dostrajany przez deszcz, także ten „wewnętrzny”⁴⁰, powracający wciąż niczym motyw tytułowego tanga. Bohaterowie filmu unikają także, poza nielicznymi wyjątkami (przykładowo w scenie szarpaniny z udziałem Futakiego), emfaticznych aktów rozpacz, cierpienia, nienawiści. Wszystko odbywa się w nienaturalnie spokojnym rytmie. W takim też Irimiás wygłasza swoje retorycznie nader przemyślane, stonowane przemowy, zarysowujące w sposób przesadnie dokładny i harmonijny świetlaną przyszłość, niemogącą ostatecznie nigdy nadejść.

Dlaczego więc to wszechobecne uspokojenie w dziwny sposób prowadzi do powstania wrażenia niepokoju? Wygładzona, zneutralizowana afektywnie rzeczywistość *Szatańskiego tanga* zaczyna wszak w końcu pękać i odsłaniać przez szczeliny to, co stanowi jej osnowę: splot niedających się wyzerować napięć. Odpowiedzialna jest za nie nieustanna konfrontacja porządku autentycznego doświadczenia niepokoju, którego **prześwitami** w filmie Tarra są zwłaszcza postaci doktora (jawnie niepasującego do panującego systemu, odizolowanego od społeczeństwa, nieuczestniczącego w procesie sztucznej utopizacji życia) i Futakiego (pozorującego partycypację w owej utopizacji, *de facto* ją subwersywnie rozbijającego) oraz antyafektywna, ukierunkowana na racjonalne działanie, quasi-ofensywa (defensywa?) pozostałych mieszkańców wioski. Ci ostatni uznają niepokój za siłę destrukcyjną, uniemożliwiającą realizację planów mających uzdrowić rzeczywistość. Co i rusz powielane przez bohaterów próby wyjścia ze stanu stagnacji, bezsilności, spoczynku (zaznania swego rodzaju ek-stazy⁴¹ jako antidotum na nudę i beczynność) są jednak fingowane, pozorne, nieświadomione, powierzchowne. Doświadczenie niepokoju pozostaje nierozpoznane, ukrywając się za maską troski o dobrobyt, obawy przed sprecyzowanym

³⁹ „Pewność siebie i stanowczość Się szerzy rosnące przekonanie o zbędności właściwego, położonego rozumienia. Mniemanie tego Się, że dostarcza ona strawy i przewodzi pełnemu i prawdziwemu »życiu«, wnosi w jestestwo *uspokojenie*, dla którego wszystko jest »w najlepszym porządku«, a wszystkie drzwi stoją otworem. Kusząc samo siebie, upadające bycie-w-świecie samo siebie zarazem *uspokaja*. To uspokojenie w niewłaściwym byciu nie skłania jednak do stagnacji i beczynności, lecz popycha do pozbawionego wszelkich hamulców »działania«. Bycie upadłym w »świat« wcale teraz nie nabiera spokoju” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 240).

⁴⁰ Ten wewnętrzny deszcz „[...] wymywa twoje organy dniami i nocami” (z części filmu zatytułowanej „Przerwa”).

⁴¹ Etymologicznie „ekstaza” (gr. *ἔκστασις* [*ek-stasis*]) oznacza „wyjście ze stanu spoczynku”, jest także powiązana z „egzystencją” (łac. *existere*) jako taką. Temat „ekstazy” podejmowali między innymi Heidegger i Cioran. Ten ostatni twierdził, że „[...] między Nudą a Ekstazą toczy się całe nasze doświadczenie czasu” (cyt. za: M.P. Markowski, *Powszechna rozwiąźność: Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 76).

zagrożeniem (biedą, głodem, wojną)⁴², nie ujawnia się natomiast pod postacią troski o bycie jako takie⁴³ („Prawdziwe zagrożenie nadchodzi spod ziemi”⁴⁴).

Osoba, która może cokolwiek usłyszeć poza przytłaczającą ciszą lub, na drugim biegunie, niekończącym się (zapętłonym⁴⁵) tangiem, okazuje się ostatecznie doktor-pisarz: bierny rejestrator rzeczywistości, skryba parający się spisaniem nieciekawych historii arcynudnych bohaterów. Finalne bicie dzwonów⁴⁶ okazuje się biciem na alarm, zewem („zewem sumienia”⁴⁷) nakłaniającym do działania. Czas historii zatacza koło⁴⁸ („Turcy nadchodzą”), podobnie czas filmu wraca do punktu wyjścia, kończąc się i umożliwiając odbiorcy rozpoczęcie całego procesu od początku – ponowne wtłoczenie obrazu w tryb stwarzającego i unicestwiającego czasu, uruchomienie nieuniknionej procedury czasowego doświadczania filmowego obrazu-świata. Jednocześnie konieczne jest zaczęcie od nowa budowy percepcyjno-recepcyjnego schronu, z którego będzie można obserwować rozpad i rozkład „ciemnych czasów” (gdyby posłużyć się tytułem cyklu dzieł malarskich Imrego Ámosa), rozgrywających się w widokach-obrazach (scenach?) za oknem i powidokach będących udziałem patrzących. Co jednak, jeśli te okna zabije się deskami, jak czyni to doktor w końcowej scenie filmu, przerabiając własny dom na klaustrofobiczną twierdzę, z której nie można dostrzec potencjalnego zagrożenia? Tarr zawiesza to pytanie w próżni, pozostawiając widza w ekstremalnej ciemni, nie tylko wizualnej, ale także poznawczej. Zostawia go sam na

⁴² Lęk różni się zdaniem Heideggera tym od trwogi, że jest ukierunkowany na konkretne niebezpieczeństwo usytuowane „wewnątrz świata”, a więc w przestrzeni dającej się w jakiś sposób opanować, nieobejmującej problemu bycia jako takiego. Zob. M. Heidegger, dz. cyt., s. 250. Inną nomenklaturę stosuje Sigmund Freud, traktując lęk jako przeciwieństwo obawy mającej konkretne źródło zagrożenia. Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 27–28.

⁴³ Zob. M. Heidegger, dz. cyt.

⁴⁴ Słowa Futakiego z części filmu zatytułowanej „Nadchodzi rozpruty”.

⁴⁵ O funkcji powtórzenia jako różnicującej iterowalności, wpisanej w naturę języka jako takiego, pisał Derrida. Zob. na przykład M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 215. Swoistą filozofię powtórzenia stworzył natomiast Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu*. W *Szatańskim tangu* istotność powtórzenia jest niepodważalna: jako zabiegu formalnego (obecnego na przykład w zapętłonych niczym mantra kwestiach wypowiedzianych przez miejscowego pijaka-proroka; powracających motywach tanga i bicia dzwonów; wreszcie monottonnych **malarskich** ujęciach krajobrazu) oraz koncepcyjnego (obecnego w samej – eksponującej swą czasowość – narracji oraz konstrukcji filmowego obrazu). Na powtórzeniu opiera się też wszechobecny w filmie nastrój/afekt nudy: fałszywej, **niepokojącej spokojności**.

⁴⁶ Dźwięk bijących dzwonów stanowi kłamrę filmu, rozpoczyna bowiem również pierwszą jego część („Futaki został obudzony przez odgłos dzwonów”).

⁴⁷ Por. z Heideggerowskim pojęciem „zewu sumienia” (M. Heidegger, dz. cyt., s. 353–354, 358), który nie potrzebuje dźwiękowego medium, by zaistnieć, przejawia się najczęściej w „modusie milczenia”. Stąd wrażenie „przesłyszania się” doktora co do rzeczywistego źródła dźwięku. Tym wydawał się bowiem bohaterowi, paradoksalnie, brak określonego źródła, co wskazywałoby na jego metafizyczne pochodzenie (prawdziwie apokaliptyczne, nieludzkie). Doktor doznaje zatem swoistego rozczarowania faktem, że słyszany odgłos (głos Innego? własnej egzystencji?) ma być tylko biciem na alarm w jasno określonym, pragmatycznym celu: ostrzeżeniem przed niebezpieczeństwem, nieistotne w tym przypadku – realnym czy będącym urojeniem dzwonnika. Mimo to bohater zdaje się usilnie zaprzeczać takiemu prostemu wyjaśnieniu sytuacji, powątpiewa bowiem nieprzerwanie w samo empiryczne istnienie kościoła/dzwonów/dzwonnika.

⁴⁸ Tytuł ostatniego epizodu brzmi „Koło się zamyka”.

sam ze sobą, na pastwę jego własnych myśli i prywatnego niepokoju. W jego „szatański” kołowrotek zostają zaś wtłoczone obraz i czas, nieodnoszące się do niczego poza samymi sobą, niesubstancjalne i po Nietzscheańsku relatywne („Dwa zegarki pokazują inny czas”⁴⁹), konsekwentnie neutralizujące każdą możliwość realnego (prawdziwie sprawczego) działania, istnienia, opowiadania rzeczywistości. Ostatecznie okazuje się bowiem, że świat *Szatańskiego tanga* to nie tylko „kościół bez Boga” (transcendencji, sensu, trwałej ontologii), ale też świat **bezdomny**, pozbawiony jakichkolwiek ram, w których zmieścić mogłaby się wiara we własne istnienie („Nie tylko pozbawiona była ona [kaplica – S.B.] dzwonu, ale i wieża kościoła zapadła się podczas wojny”⁵⁰).

Bibliografia

- Bal M., *Afekt jako siła kulturowa*, tłum. A. Turczyn, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska i in., Warszawa 2015.
- Bauman Z., *Kultura na rynku*, „Przestrzeń Społeczna” 2011, nr 1.
- Benjamin W., *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorska, Poznań 1996.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorska, Poznań 1996.
- Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Bieńczyk M., *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Cioran E., *Zeszyty 1957–1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2004.
- Deleuze G., *Kino: 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Deleuze D., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Derrida J., *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016.
- Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.
- Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006.
- Historie afektywne i polityki pamięci*, tłum. A. Turczyn, red. E. Wichrowska i in., Warszawa 2015.
- Krasznahorkai L., *Szatańskie tango*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zurocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Markowski M.P., *Powszechna rozwiązłość: Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
- Momro J., *Echo i medium*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Pogranicza audiowizualności: parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego: z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.
- Spalińska-Mazur J., *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007.

⁴⁹ Cytat pochodzi z polskiego tłumaczenia transkrypcji filmu (autor tłum.: Michał L.).

⁵⁰ Tamże.

Stelmach M., *W poszukiwaniu straconego czasu. Proroczy charakter teorii kina Gilles'a Deleuze'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86.

Syska R., *Filmowy neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, Kraków 2014.

Wójcik B., *Spekulatywna lektura Heglowskich afektów*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

Zaleski M., *Nuda powtórzeń?*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.

Bibliografia uzupełniająca

Ankersmit F., *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, tłum. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

Belting H., *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012.

Łebkowska A., *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

Wilde E., *Gilles Deleuze: kino po raz pierwszy*, w: *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987.

Filmografia

Koń turyński (węg. *A Torinói ló*, 2011), reż. Béla Tarr.

Ognisko zapalne (węg. *Családi tüzfészek*, 1979), reż. Béla Tarr.

Szatańskie tango (węg. *Sátántangó*, 1994), reż. Béla Tarr.

Ikonografia

Ámos I., *Síró angyal*, [online] <https://pontoldal.wordpress.com/2013/09/15/chagall-es-amos-magyar-nemzeti-galeria/siro_angyal/>, dostęp: 12.05.2017.

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest próba wykazania, że spoiwem rzeczywistości *Szatańskiego tanga* (1994), filmu w reżyserii Béli Tarra, potraktowanej strukturalnie i konceptualnie jako „obraz-czas” (Gilles Deleuze), jest niepokój. To rudymentalne doświadczenie zespolone z „czasem” i „obrazem” jako elementarnymi składnikami medium-ciała, jakim jest film, rozumiane jest jako nazwa permanentnego stanu niemożności zaznania egzystencjalnego spokoju, ukojenia, nasycenia. W studium wykorzystane zostały koncepty między innymi Gillesa Deleuze (zawarte w jego pracach: *Kino*; *Logika sensu*; *Różnica i powtórzenie*), Martina Heideggera (*Bycie i czas*), Jacques'a Derridy (*Widma Marksa*), Waltera Benjamin (o *pojęciu historii*); użyty został także kontekst sztuk plastycznych (Paul Klee, Imre Ámos). W pracy wyodrębniono pięć idiomów niepokojącego uniwersum filmu, są to: nuda, oczekiwanie, widmo, potencjalność, neutralizacja (uspokojenie). Korepondują one z wydzielonymi odpowiednio poziomami diegezy (w perspektywie modusów czasu i historii) oraz sferą percepcji filmowego obrazu. W artykule próbuje się także, oprócz ukazywania strategii działania niepokojącego w filmie Tarra, uchwycić moment w historii kina, w którym nastąpiła zmiana w sposobie (re)prezentacji fabularnego dziania się, widoczna między innymi w przejściu od eksponowania emocji (kulturowo opracowanej) do działania afektywnego.

***Sátántangó* by Béla Tarr: Image – Time – Restlessness**

Summary

The thesis of this article is an ascertainment that the experience of restlessness is the foundation of the universe in Béla Tarr's film *Sátántangó* (1994). This mental state is also a mode of being the motion image which was called by Gilles Deleuze "the time image." The meaning of "restlessness," "time," and "image" is based primarily on the sense of the interpreted work, secondly on works by Gilles Deleuze (*Cinema; The Logic of Sense; Difference and Repetition*), Martin Heidegger (particularly the term "anxiety" included in *Being and Time*), Jacques Derrida (*Specters of Marx*), Walter Benjamin (*On the Concept of History*) and the other philosophers, sociologists and anthropologists (especially the theoreticians of the affective turn). The context of the graphic arts (Paul Klee and Imre Ámos) is used in this dissertation, too. In the study five idiomatic figures of restlessness were extracted connected with time and image in *Sátántangó*: boredom, expectation, specter, potentiality and affective neutralizing (quieting). They correspond to the levels of diegetic structures and the sphere of perception-reception as well. This dissertation is an attempt at analysing the way, which the affects and problematic aspects of time-image's structure are represented in Tarr's film poetics. The unrest's authenticity is opposed the false state of calmness that causes the distorting mediation and the compulsory suppression of the authentic experience. The aim of that study is also to show the turning point that has taken place in the postmodern and neomodern cinema, which concerns the main changes in the (re)presentation of film action and the cinema's influence on viewers' sensations.

Recenzje i komunikaty

Miłosz Babecki

Rola gier cyfrowych w modelowaniu struktur i procesów poznawczych

The Role of Digital Games in Structuring Cognitive Patterns and Perceptual Processes

Jane McGonigal, *SuperBetter. Życie to gra, naucz się wygrywać*, tłum. E. Kaniowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2017, ss. 480.

Słowa kluczowe: *SuperBetter*, gry cyfrowe, struktury poznawcze, procesy poznawcze
Key words: *SuperBetter*, digital games, cognitive patterns, perceptual processes

Istniejące w medioznawstwie dwa teoretyczne paradygmaty opisu nowych mediów, prosty i złożony, obrazują to, jakie funkcje są przypisywane oprogramowaniu, aplikacjom użytkowym, a także grom cyfrowym, oraz to, do realizacji jakich celów wytwory owe mogą służyć. W paradygmacie prostym zwraca się uwagę na dominującą funkcję dostarczania rozrywki, zaś w złożonym (który jest zbiorem otwartym) są lokowane wszelkie tak zwane poważne zastosowania. Od momentu opracowania i opatentowania pierwszych gier cyfrowych aż do ich upowszechnienia wśród użytkowników zwracano uwagę na to, że gry mają lub mogą mieć jedynie zastosowania rozrywkowe. Funkcja ludyczna była jednak często wymieniana w pejoratywnym kontekście, gdyż kojarzono ją z marnotrawieniem czasu, a nierzadko łączono z potencjalnymi aberracjami, mogącymi się ujawnić w zachowaniach użytkowników. Przez nią w końcu gry cyfrowe uznano za jedną z przyczyn powstawania uzależnień, co skłoniło przedstawicieli Światowej Organizacji Zdrowia do wpisania tego zagrożenia na listę chorób psychicznych.

Podporządkowanie badań gier cyfrowych dominancie ludycznej sprawiło, że w mediasferze niezwykle rzadko pojawiają się doniesienia o ich zastosowaniach łączonych z paradygmatem złożonym. Stan ten jest paradoksem, jeśli weźmie się pod uwagę obecność wszelkich gier, w tym niecyfrowych, chronologicznie wcześniejszych, w społeczno-kulturowym otoczeniu człowieka. Historycy, archeolodzy, etnografowie i antropologowie kultury, odkrywając określone pozostałości gier czy to mechanicznych, czy przyjmujących postać pewnych scenariuszy, utrwalanych na mniej lub bardziej odpornych na upływ czasu nośnikach, udowodnili nie tylko, że były one w powszechnym, społecznym użytku. Ukazali dodatkowo, że w pewnych okresach historycznego rozwoju ludzkości

gry zyskiwały status szczególnie, stając się mediami kierunkowymi, to znaczy adresowanymi do określonej grupy ludzi. Przykład francuskich sytuacionistów czy artystów surrealistów skupionych wokół Alberta Giacomettiego, a nawiązujących do wyrażonej w 1915 roku przez surrealistę Kurta Hillera¹ koncepcji aktywizmu obrazuje, że gry: tradycyjne, analogowe, mechaniczne, a obecnie cyfrowe są czymś więcej niż tylko zabawkami i dostawcami rozrywki. Wpływają na ludzkie postrzeganie, mogą ułatwiać kierowanie nim, a nawet warunkować jego modyfikowanie, skłaniając do podejmowania określonych działań. Są wówczas strukturami wyobrażeniowymi, metaforami rzeczywistości, a nawet wizualizacjami oraz symulacjami procesów zachodzących w grupach, społecznościach i społeczeństwach.

Przywołane przykłady to tylko jedne z nielicznych dowodów na ugruntowane znaczenie i miejsce gier *sensu largo* w pejzażu kulturowym człowieka, zaczynając od ery protomediów, a na czasach obecnych kończąc. W formie struktur myślowych, zasad oraz scenariuszy gry obrazują również szereg procesów psychologiczno-społecznych, czego dowodził Eric Berne², oraz rzucają nowe światło na możliwości analizy podejmowania decyzji politycznych³. Wreszcie znajdują też zastosowanie w modelowaniu i obrazowaniu zarządzania emocjami w sytuacjach problemowych, a nawet kryzysowych⁴.

Znane ze źródeł historycznych przykłady zastosowań gier językowych, planszowych i mechanicznych, a w najnowszej rzeczywistości także cyfrowych definiowanych jako poważne gry (ang. *serious games*), czynią uprawnionym postawienie tezy, że gra to coś więcej niż stały element kulturowy obecny w otoczeniu człowieka bez względu na okres historyczny. Wymyślona przez niego i towarzysząca mu od tysiącleci, staje się jedną ze struktur poznawczych. Organizuje postrzeganie rzeczywistości oraz warunkuje trwanie w niej, przez co może uchodzić za kolejną metaforę głęboką, o którą powinno się poszerzyć znany zbiór tak zwanych siedmiu olbrzymów, czyli siedmiu uniwersalnych metafor⁵, obecnych w każdym społeczeństwie. W tym wariacie paradygmat złożony, górujący nad mniej istotnymi zastosowaniami ludycznymi, przywodzi na myśl badania Georga Lakoffa i Marka Johnsona, rozprawiających o metaforach strukturalnych, orientacyjnych i pojęciowych w znanej książce *Metafory w naszym życiu*⁶. W tym wariacie paradygmat ten jest przedmiotem zainteresowania i analiz Jane McGonigal, autorki wydanej w 2017 roku na polskim

¹ E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 32.

² E. Berne, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Warszawa 2012.

³ Z.J. Pietraś, *Teoria gier jako sposób analizy procesów podejmowania decyzji politycznych*, Lublin 1997.

⁴ A.R. Hochschild, *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2009.

⁵ Te uniwersalne metafory ludzkości to metafory: równowagi, przemiany, podróży, pojemnika, więzi, zasobów i kontroli. Zob. G. Zaltman, L. Zaltman, *Metafora w marketingu. Jak przeniknąć umysły klientów dzięki metaforom głębokim*, tłum. J. Środa, Poznań 2010, s. 35.

⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. Krzeszowski, Warszawa 1988.

rynku wydawniczym książki *SuperBetter. Życie to gra, naucz się wygrywać*, napisanej jako rozwinięcie i komentarz do badań dotyczących gry cyfrowej pod tytułem *SuperBetter*⁷, nota bene stworzonej przez autorkę omawianej publikacji. W szczególności zaś McGonigal rozprawia o innych niż ludyczne zastosowaniach gier, podkreślając ponadczasowe i ponadnarodowe przywiązanie ludzi do różnorodnych pozorowanych potyczek, skłonność do uczestniczenia w nich oraz powielania w rzeczywistości spoza rozgrywki zasad, które w niej obowiązywały, w celu lepszego zarządzania ludzkimi zachowaniami oraz wpływania na postrzeganie świata.

Skojarzenia pomiędzy książką McGonigal a dziełem Lakoffa i Johnsona mogą, być może, zaskakiwać teoretyków literatury i metaforologów, lecz są ze wszech miar uprawnione. Lakoff i Jonson wskazywali na powszechne występowanie metafor w naszym życiu. Ujawniali je w tych aktywnościach człowieka, które warunkują jego orientację przestrzenną, inicjują porządkowanie i werbalizowanie myśli. W końcu też podkreślali ich doniosłą rolę w percepcji i pojmowaniu rzeczywistości oraz w komunikacji z członkami grup pierwotnych oraz wtórnych. Identyfikując obszary występowania metafor, korzystania z nich, ich funkcjonalizacji i instrumentalizacji udowodniali, że są one obecne w każdym z wariantów postrzegania: emocjonalnym (afektywnym), poznawczym (kognitywnym), związanym z podejmowaną aktywnością (wolitywnym). Jako metafory ekspresywne i objaśniające porządkują i opisują świat w naturalny sposób.

Tym samym tropem, zajmując się grami cyfrowymi, podąża McGonigal. Przekonanie o powszechności gier jako struktur i procesów w naturalny i nieodczyny sposób łączących się z ludzkim życiem wyraża już w podtytule blisko pięciusetstronicowej, zawierającej trzy rozdziały książki, pisząc: „Życie to gra. Naucz się wygrywać”. Myśl z podtytułu stanowi wyrazistą dominantę publikacji, lecz badaczka koncentruje się na niej, stopniowo wprowadzając czytelnika w problematykę poprzez kontekst, w którym relacjonuje liczne analizy laboratoryjne poświęcone grom, eksperymenty opatrzone komentowanymi wynikami. Tego rodzaju strategia ma dwa cele. Pierwszy to osłabienie siły ugruntowanego stereotypu, w myśl którego gry cyfrowe dostarczają jedynie bezwartościowej rozrywki. Drugi to, poprzez ukazanie powszechności gier w otoczeniu człowieka i ludzkiej skłonności do ich podejmowania, zwrócenie uwagi na znaczenie rozrywki jako struktury organizującej życie w aspekcie społeczno-kulturowym oraz na postrzeganie bodźców, asymilację i organizację dekodowanych z niej informacji.

Cele te mają nie tylko zalety poznawcze. Ich realizacja pozwala też McGonigal uporządkować strukturę książki tak, że autorka wyprowadza rozważania o grach z laboratoriów badawczych i lokuje je w kontekście codziennej egzystencji. Podczas gdy pierwszy z celów, kojarząc się z dążeniami Lakoffa i Johnsona do ukazania strukturalistycznego i orientacyjnego potencjału metafor, jest bliższy dyskursowi naukowemu i akademickiemu, drugi nosi cechy dyskursu

⁷ *About SuperBetter*, [online] <<https://www.superbetter.com/about>>, dostęp: 10.08.2017.

popularnego. McGonigal rozpatruje w nim szereg scenariuszy przywodzących na myśl komunikowanie interpersonalne, społeczne, publiczne, podkreślając, że mechanika gier, zatem zbiór zasad organizujących rozgrywkę, może zostać zastosowana w życiu prywatnym i/lub zawodowym do podniesienia jego komfortu. Tego rodzaju uporządkowanie tematyki sprawia, że omawiana książka staje się źródłem wiedzy dla zróżnicowanego grona odbiorców. Opisy nowatorskich eksperymentów, prezentacja i omówienie ich wyników zainteresować mogą zarówno medioznawców nowych mediów, jak i komunikologów koncentrujących uwagę na przeobrażeniach mediasfery oraz na tym, jak się zdobywa i przetwarza informacje. Umieszczone w publikacji scenariusze gier jako studia przypadków ich konkretnych zastosowań będą interesujące natomiast dla tych, którzy zajmują się aktywizacją zespołów pracowniczych, wieloaspektowo postrzeganym coachingiem, a nawet dla psychologów terapeutów – w pracy z pacjentami. Scenariusze te bowiem zawierają liczne przykłady pozwalające aplikować rozwiązania znane z gier do minimalizowania stresu w sytuacjach, w których mógłby on negatywnie rzutować na podejmowane aktywności.

Realizowane przez McGonigal cele pozwalają, poza funkcją *stricte* informacyjną, wynikającą z pierwszego lekturowego planu, ujrzeć też złożoną pod względem systematyki gier problematykę, która się z nimi wiąże, a została usytuowana niejako w tle, w planie drugim. Dzięki temu czytelnik poznaje zróżnicowane, opisowo przedstawione typologie gier cyfrowych wraz z przykładami ich zastosowań. Ma do tego okazję, stykając się z ulokowanymi w książce wyszczególnionymi mikronarracjami, obrazującymi w formie zadań, do czego można wykorzystać określony konstrukt gry. W części pierwszej autorka koncentruje się bowiem na procesach zachodzących w ludzkim organizmie. Kwestie percepcyjne analizuje, rozpatrując je w kontekście uwarunkowań fizjologicznych, w sytuacjach, w których jednostka zмага się na przykład z bólem wywołanym mniej lub bardziej uciążliwymi i trudnymi do wyleczenia schorzeniami. Podkreśla tym samym, że gry w obecnej, cyfrowej postaci, jako nowe media i wytwory multimedialne, mogą stanowić istotne wsparcie w terapiach bolesnych, przewlekłych jednostek chorobowych. Jest to możliwe, ponieważ zaawansowane, sieciowe gry wideo niezwykle efektywnie zajmują zmysły, pozwalając zarządzać tak zwanym reflektorem uwagi. McGonigal wskazuje również, że tego rodzaju oprogramowanie wspomaga ludzi w radzeniu sobie z emocjami, trudnymi problemami, a nawet traumą. Każdy z przywoływanych przez autorkę wątków jest przy tym precyzyjnie i z dbałością o kwestie merytoryczne opatrywany stosownymi teoriami. Czytelnik dostrzega to, gdy zajmuje się ona problematyką celowego i instrumentalnego stymulowania zmysłów, rozpatrywaniem zagadnienia rozwoju posttraumatycznego, jak również wówczas, gdy na przykładach analizuje teorię synchronizacji warunkującą skłonność do współpracy. W ten sposób przechodzi od analiz znaczenia gier w modelowaniu struktur poznawczych oraz zarządzaniu procesami poznawczymi do możliwości ich eksploataowania we wspomaganie leczenia szpitalnego. Złożoność problematyki ujawnia się przez to w konceptualizacjach gier. W *SuperBetter...* badaczka ukazuje ich różne oblicza, w każdym z przypadków dalekie od wyłącznie ludycznego paradygmatu.

Poza ukazaniem ciekawego i istotnego badawczo oraz akademicko kontekstu teoretycznego, psychologicznego i medioznawczego, McGonigal zajmuje się w tej części omawianej publikacji grami należącymi do nurtu *exergames*⁸ oraz *rehabilitainment*⁹. Przekonuje o tym, że gry cyfrowe to z jednej strony wielofunkcyjne media, z drugiej zaś pewne struktury w naturalny sposób organizujące ludzkie doświadczenie, wiedzę i stymulujące zmysły.

W drugiej części książki autorka koncentruje się na powszechności gier i zakresie ich występowania w codziennym życiu jednostek, które wcale nie muszą należeć do kategorii *core users* albo *heavy users*¹⁰. Część druga to dalszy ciąg zwracania uwagi na złożoną problematykę przez pryzmat systematyki i zastosowań gier, tyle że ukazywane są mechanizmy, które zostały zapośredniczone z gier i zastosowane do opisu modeli sytuacyjnych pozwalających odgrywać zróżnicowane scenariusze, takie choćby jak związane z panowaniem nad stresem w sytuacjach aplikowania o nowe miejsce pracy.

Ukazywanie możliwości zastosowania mechaniki gier cyfrowych w życiu codziennym, czy to poprzez organizację mikrozadań i naśladowanie wariantów gratyfikacyjnych, czy też poprzez rozpatrywanie jednostkowych doświadczeń w kontekście aplikowanej do opisu oddziaływania gier na użytkowników teorii optymalnego doświadczenia autorstwa Mihályia Csíkszentmihályia¹¹, znacząco wykracza jednak poza to, co teoretycy nazywają gamifikacją albo grywalizacją rzeczywistości pozamedialnej i jej poszczególnych aspektów. McGonigal idzie dalej, gdyż jej ujęcie i przykłady wybrane do opisu rzeczywistych zastosowań gier w funkcji innej niż ludyczna łączą się z tym, co Ute Ritterfeld, René Weber¹², a także Robert Geraci¹³ łączą z problematyką *human development*¹⁴.

McGonigal, podobnie do wymienionych powyżej badaczy, przekonuje, że kontakt z grami, jako systemami wytwarzającymi znaczenia, też „[...] polega na koncentrowaniu uwagi na procesach myślowych zachodzących w ludzkiej świadomości, w szczególności gdy dotyczą [...] interpretowania informacji oraz

⁸ Terminy angielskojęzyczne podaję w oryginalnej formie, jeśli nie mają odpowiednika w języku polskim. Nazwa *exergames* pochodzi od słów: *exercise* (ćwiczenie) oraz *games* (gry) i dotyczy gier treningowych; kontakt z nimi miał zastępować ćwiczenia wytrzymałościowe.

⁹ *Rehabilitainment* to termin, który powstał z połączenia słów *rehabilitation* (rehabilitacja) i *entertainment* (rozrywka, zabawa). Określa się nim na przykład gry wspomagające rehabilitację pacjentów z różnych przyczyn niepełnosprawnych ruchowo.

¹⁰ W pierwszym przypadku chodzi o graczy należących do preferowanej przez dysponentów gier grupy docelowej. Drugi termin odnosi się do graczy poświęcających użytkownikom gier znacznie więcej czasu, niż wynika to ze średnich dla danego gatunku i tytułu wartości.

¹¹ M. Csíkszentmihályi, *Przeptyw. Jak poprawić jakość życia. Psychologia optymalnego doświadczenia*, tłum. M. Wajda, Warszawa 1996.

¹² U. Ritterfeld, R. Weber, *Video Games for Entertainment and Education*, w: *Playing Video Games: Motives, Responses, and Consequences*, red. P. Vorderer, J. Bryant, New York – London 2006, s. 403.

¹³ R. Geraci, *Theological Productions: The Role of Religion in Video Game Design*, w: *In Cultural Perspectives of Video Games: From Designer to Player*, red. A.L. Brackin, N. Guyot, Oxford 2012, s. 101, 102.

¹⁴ Termin *human development* opisuje w tym przypadku proces rozwoju, na który wpływ wywierają i który stymulują media. Zob. U. Ritterfeld, R. Weber, dz. cyt., s. 399.

zachowań w sytuacjach problemowych”¹⁵. Wątek ten formalnie ujawnia się w *SuperBetter...* w podrozdziale pod tytułem „Przeskocz od gier do bycia graczem” i jest konsekwentnie rozwijany do ostatnich stron omawianego tomu.

Poza dwoma wymienionymi wątkami głównymi, dominującymi w rozważaniach McGonigal o grach cyfrowych, książka przynosi też cenne, bardziej być może techniczne i nieco zawoalowane w tekście informacje o ogólnej i szczegółowej metodologii badań i analiz, którą autorka opracowała, dążąc do zebrania i uporządkowania danych pochodzących z licznie przywoływanych raportów, z których korzystała na etapie opracowywania materiału. Heterogeniczność tworzywa, zawartości gier cyfrowych oraz zróżnicowanie sytuacji, w których można z nich korzystać, w szczególności w problematyce *human development*, sprawia, że każde wskazówki metodologiczne są cenne. Tym bardziej gdy badania są tak rozległe, jak w przypadku tych wykorzystanych w recenzowanej publikacji, prowadzonych w grupie ponad 400 tysięcy graczy.

Problematyka, na którą w książce McGonigal składają się dwie omówione dominanty, jak również towarzyszące im konteksty teoretyczne, korespondujące z dyskursem specjalistycznym, wreszcie też możliwy do wychwycenia, a cenny wątek metodologiczny kolejny raz sprawiają, że *SuperBetter...* przywołuje na myśl skojarzenia z metaforą. Biorąc pod uwagę dominantę teoretyczną i wątek metodologiczny, w polu skojarzeniowym pojawiają się dwa rodzaje metafory, objaśniająca i pojęciowa. Po skierowaniu uwagi na drugą dominantę, podporządkowaną problematyce *human development*, książka Jane McGonigal przywodzi na myśl możliwą ósmą strukturę mentalną w poszerzonym zbiorze uniwersalnych metafor „olbrzymów”. Jest nią gra, przez autorkę kojarzona z wieloaspektowo pojmowanym rozwojem osobistym.

¹⁵ Tamże, s. 403.

Autorzy

Authors

Miłosz Babecki – dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zajmuje się głównie potencjałem komunikacyjnym, znaczeniem i funkcjami poważnych gier internetowych należących do nurtu *critical play* oraz efektywnością komunikacji w serwisach społecznościowych. Autor książek: *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej* (Olsztyn 2010) oraz *Informacyjny i operacyjny potencjał poważnych gier internetowych w systemie komunikowania społecznego. Analiza efektywności, struktury, tematyzacji, funkcji* (Olsztyn 2016). Współredaktor monografii: *Transformacje rzeczywistości. Przejawy aktywizmu w kulturze, mediach i polityce* (Kraków 2013, współredaktor Filip Pierzchalski), *Analizy nowych mediów w perspektywie metodologicznej. Konteksty, teoria, praktyka* (Olsztyn 2014, współredaktor Marta Więckiewicz), *Media w mediach. Uwarunkowania, praktyki i ograniczenia informacyjnej instrumentalizacji mikromediów społecznościowych* (Olsztyn 2016, współredaktor Szymon Żyliński).

Sebastian Brejnak – student antropologii kulturowej oraz filologii niemieckiej i angielskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2016 roku laureat XXI edycji konkursu Wydziału Polonistyki UJ na najlepszą pracę roczną oraz XI edycji ogólnopolskiego konkursu poetyckiego „Połów”. Wyróżniony w XIII edycji konkursu im. Jacka Bierezina. Autor muzyki i tekstów (Bluebird, Apple Fields), chórzysta i solista (Krakowski Chór Akademicki, Camerata Jagellonica). Interesuje się literaturą i filozofią dwudziestego wieku, muzyką współczesną, kinem postmodernistycznym, historią sztuki, krytyką literacką, badaniami kulturowymi. Publikował w „Ruchu Literackim”, „Kontekstach Kultury”, „biBLiotece” i „Grupie MULTImedia”. Współpracuje z czasopismami artystycznymi „Jednorożec” i „Kontent”. Autor tomiku poetyckiego *Kodeina* (2016).

Jadwiga Hučková – dr hab., adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Juror ponad trzydziestu międzynarodowych festiwali filmu dokumentalnego. Brała udział w projekcie Visegrad Documentary Film Library w Pradze. Od 1997 roku pracuje w komisji selekcyjnej Krakowskiego Festiwalu Filmowego. W pracy naukowej zajmuje się filmem dokumentalnym oraz filmem fabularnym Europy Środkowej. Opublikowała m.in. (także pod nazwiskiem Jadwiga Głowa): *Dokument filmowy epoki Havla* (Kraków 2005), *Opowieści naocznego świadka. Kino pomiędzy wiosnami Solidarności* (w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015), *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej* (w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016). Redaktorka książki *Dokument po przełomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-Wschodniej/*

/Zooming in on History's Turning Points. Documentaries in the 1990s in Central and Eastern Europe (Kraków 1999), współredaktorka tomu *Český a polský dokumentární film v éře europeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji* (Praha 2015, współredaktorzy Jan Křipač i Iwona Łyko).

Paweł Jaskulski – mgr, doktorant w Zakładzie Retoryki i Mediów Instytutu Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Współorganizator kilku konferencji, m.in. ogólnopolskiej „O poprawie kina polskiego” (Warszawa 2013) i międzynarodowej „Edukacja filmowa i medialna w Polsce i świecie. Rozwiązania systemowe oraz studia przypadków” (Warszawa 2015). W pracy naukowej koncentruje się na takich zagadnieniach, jak: nowy kanon kina polskiego (twórcy rehabilitowani, np. Andrzej Barański), kino gatunkowe, edukacja medialna, literatura współczesna. Współredaktor interaktywnego tomu *Różne oblicza edukacji audiowizualnej* (Warszawa 2016, współredaktor Mariusz K. Koryciński) oraz publikacji elektronicznej poświęconej twórczości Christophera Nolana (*Nolan*, Warszawa 2017, współredaktor Adriana Brenda-Mańkowska). Autor rozdziałów w monografiach, m.in.: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy* (Toruń 2015), *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance* (Toruń 2016), *Filmowe oblicza sportu* (Łódź 2017), *80s Again!* (Warszawa 2017).

Dorota Kulczycka – dr hab., prof. Uniwersytetu Zielonogórskiego. Historyk i teoretyk literatury. Pracownik Zakładu Teorii Literatury i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra 2004), *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka* (Zielona Góra 2008), *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (Zielona Góra 2012), *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (Zielona Góra 2012), *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (Zielona Góra 2013). Ostatnio zajmuje się kinematografią polską i zagraniczną. W związku z tymi zainteresowaniami współredagowała książkę *Literatura a film* (Zielona Góra 2016), opublikowała też kilka artykułów o filmach Manojy Nighta Shyamalana, o polskich i amerykańskich serialach (np. o *The Good Wife*). Redaktor naczelny serii naukowej „Scripta Humana”.

Artur Piskorz – dr hab., adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Filmoznawca, anglista, tłumacz. Zainteresowaniami badawczymi obejmuje głównie takie zagadnienia, jak kultura i kinematografia brytyjska, szczególnie kino Stanleya Kubricka. Autor m.in. opracowań: *Guy Ritchie. Cockney z recyklingu* (w: *Autorzy kina europejskiego*, Kraków 2009), *Michael Mann – antropolog doświadczenia* (w: *Mistrzowie kina amerykańskiego*, t. 3, Kraków 2010), *Aryan Papers: The Polish Connection* („Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 2) oraz monografii *Kino organiczne Mike'a Leigh* (2016).

Jolanta Piwowar – dr, pracownik naukowy w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Biegła sądowa w zakresie językoznawstwa i komunikacji społecznej. W pracy naukowej podejmuje badania nad funkcjonowaniem współczesnego języka polskiego w przestrzeni komunikowania społecznego. Jej wcześniejsze analizy dotyczyły czasowników polskich (np. aspektu i par aspektowych), obecnie w badaniach dominują zagadnienia związane z lingwistyką kryminalistyczną i językoznawstwem korpusowym. Publikowała m.in. w „Poradniku Językowym”, „Języku Polskim”, „Pracach Językoznawczych” oraz w monografiach zbiorowych. Wybrane opracowania: *O stereotypach Litwina w Polsce i Polaka na Litwie – historia i współczesność* (w: *W mazowieckiej przestrzeni kulturowej*, red. B. Dymek, Warszawa 2007), *O języku współczesnych polskich bajek* (w: *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej – bajka a mit*, red. M. Zaorska, I. Borys, Olsztyn 2012), *Język opisu przeszłości w dyskursie publicznym Olsztyna po 1945 roku* (cz. 1 i 2, w: *Olsztyn jako region pamięci 1945–1989* [t. 1] oraz *Olsztyn jako region pamięci 1989–2013* [t. 2], red. A. Korytko, A. Szmyt, Olsztyn 2013), *Jak współcześnie miejemy, czyli kilka uwag o wystarczalności opisu znaczenia leksykalnego w słownikach języka polskiego* („Poradnik Językowy” 2017, z. 7).

Piotr Skrzypczak – dr hab., kierownik Zakładu Filmu i Kultury Audio-wizualnej w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajduje się m.in. problematyka filmowej adaptacji literatury oraz aktorstwa filmowego, któremu poświęcił szereg artykułów z zakresu historii wczesnego aktorstwa, a także amerykańskiej metody gry aktorskiej i zagadnień z obszaru performatyki nowych mediów. Autor kilkudziesięciu prac z zakresu filmowych adaptacji utworów literackich – prozy europejskiej i amerykańskiej. Współredaktor tomu *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego* (Toruń 2007, współredaktor Janusz Skuczyński). Opublikował m.in.: *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku* (Toruń 2004), *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej* (Toruń 2009).

Urszula Tes – dr, adiunkt w Akademii Ignatianum w Krakowie. Obecnie w pracy naukowej zajmuje się kinem dokumentalnym i kinematografią polską. Autorka książek oraz artykułów o kinie dokumentalnym, autorskim i awangardowym, m.in.: *Kino Johna Cassavetes* (Kraków 2003), *Kino Beat Generation* (Kraków 2010), *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej* (Kraków 2016). Redaktorka tomu *W stronę kina filozoficznego* (Kraków 2011) i współredaktorka opracowania *Wobec metafizyki: filozofia – sztuka – film* (Kraków 2012, współredaktor Andrzej Gielarowski).

Table of Content

| | |
|--|---|
| Mariola Marczak | |
| Introduction. The Tradition of Boleslaw Matuszewski in the Polish Film Studies | 5 |

In the Tradition of Boleslaw Matuszewski: Film as a Source of Data for Analysing the Past. Sketches of Polish Cinema

| | |
|---|----|
| Jadwiga Hučková | |
| Where is the Polish Documentary Film Escaping to? Reflections at the Beginning of the Second Century of Its History | 11 |
| Piotr Skrzypczak | |
| New Source of History? A Redefinition of the Historical Film Genre in Contemporary Polish Cinema | 29 |
| Paweł Jaskulski | |
| The Evolution of Andrzej Barański's Film Work | 53 |
| Jolanta Piwowar | |
| Giraffes Are Still Entering the Wardrobe? Iconic Texts from the Polish People's Republic Times in the Modern Social Communication Space | 69 |
| Urszula Tes | |
| The Image of Polish Society in <i>Między nami dobrze jest [It Is OK Between Us]</i> by Grzegorz Jarzyna | 85 |

In the Tradition of Boleslaw Matuszewski: Film as a Record of Time. Sketches of Foreign Cinema

| | |
|--|-----|
| Dorota Kulczycka | |
| In the Shadow of the Cultural Revolution of 1968: <i>The Barbarian Invasions</i> by Denys Arcand Revisited | 99 |
| Artur Piskorz | |
| <i>2013: A Space Odyssey</i> : Parody/Pastiche as Homage | 127 |
| Sebastian Brejnak | |
| <i>Sátántangó</i> by Béla Tarr: Image – Time – Restlessness | 139 |

Book Reviews and Reports

| | |
|--|-----|
| Miłosz Babecki | |
| The Role of Digital Games in Structuring Cognitive Patterns and Perceptual Processes | 157 |
| Authors | 163 |

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 międzywrazowymi),
 - 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