

Filmowa kozetka

Katarzyna Taras

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna

ORCID: 0000-0003-1500-5595

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Tadeusz Lubelski, aby sproblematyzować swoją refleksję o polskim kinie, w książce *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961* wyróżnił następujące autorskie (reżyserskie) strategie: agitatora, profesjonalisty, świadka, psychoterapeuty i dramaturga, błazna i artysty. Krakowski badacz wrócił do swojej typologii w szkicu *Po zburzeniu muru* opublikowanym w 1998 roku w „Kwartalniku Filmowym”, poświęconym polskiemu kinu czasu transformacji. Opisał wtedy sześć strategii, cztery znane i dwie nowe, których nazwy zapożyczył z pracy Przemysława Czaplińskiego *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Strategia „psychoterapeuty”, która – zdaniem Lubelskiego – najpełniej objawiła się w filmach nurtu polskiej szkoły filmowej, oraz tak mocno realizowana w okresie kina moralnego niepokoju strategia „świadka” po 1989 roku straciły na znaczeniu, wzrosła natomiast rola „strategii profesjonalisty” – jako przykłady jej realizacji przywołane zostały *Kiler* Juliusza Machulskiego (1997) oraz *Kroll* i obie części *Psów* Władysława Pasikowskiego. W mojej interpretacji Pasikowski okazał się również „psychoterapeutą”, do czego wrócę w dalszej części wywodu. Czwartą strategią, „błazna” – zdaniem badacza – „nigdy nie była mocną stroną polskiej kultury, również dziś mało kto ma do niej serce” [“Po zburzeniu muru” 32]. Dwie nowe strategie dostrzeżone przez wybitnego znawcę polskiego kina to „fabulatora” i „mitobiografa”. W przypadku tej pierwszej chodzi o „snucie opowieści nie tyle wziętej z rzeczywistości, co nią zainspirowanej”,

której opowiadanie ma cel dydaktyczny, filozoficzny lub alegoryczny, a jej najdoskonalszą reprezentacją jest fabularna twórczość Krzysztofa Kieślowskiego. Tę drugą reprezentują filmy uwiarygodnione autorską empirią dość mocno jednak zmitologizowaną, dzięki czemu owo osobiste doświadczenie zyskuje na uniwersalności. Lubelski przywołuje tu twórczość Andrzeja Kondratiuka, Jerzego Stuhra, Marka Koterskiego, Jana Jakuba Kolskiego i Łukasza Wylężałka.

Niniejszy szkic wyrasta z wyrażonej przez Edgara Morina w fundamentalnym dziele *Kino i wyobraźnia* tezy, że kino może mieć walor terapeutyczny. Interesuje mnie to, czy widzowie polskich filmów zrealizowanych po 1989 roku zostali poddani terapii, zatem najważniejsza jest dla mnie strategia psychoterapeuty, którą Tadeusz Lubelski, odwołując się do doświadczenia i obserwacji Antoniego Kępińskiego, scharakteryzował następująco: „samo odkrycie czynników wywołujących jakieś schorzenie (kompleksów) może usunąć jego objawy. Żeby to mogło nastąpić, konieczna jest więź emocjonalna między terapeutą a pacjentem; ten drugi musi się ośmielić, odsłonić. To, co stopniowo odkrywa, lekarz formułuje potem w kategoriach mitologii, jej język służy bowiem do nazywania nieuświadomionych potrzeb ludzkiej psychiki” [*Strategie autorskie* 139]. Dalej krakowski badacz pisze, że pierwszą fazą psychoterapii jest „obalenie tabu”, czyli zerwanie zakazu poruszania pewnych tematów. Drugą – „ujawnienie kompleksu” wiążące się z dotarciem do obszarów narodowej

mitologii, jej nowym przemyśleniem, emocjonalnym oddziaływaniem na zbiorową świadomość.

W swoim szkicu, mającym raczej charakter rozpoznania niż diagnozy, chciałabym przyjrzeć się tym polskim filmowcom działającym po 1989 roku, a ściślej w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku, którzy umieszcili w dyskursie publicznym tematy dotąd nietykane, a wyrażając się kolokwialnie, „wymietli je spod dywanu”. Już w tym upatruję działanie terapeutyczne. Skupię się na ujawnieniu tego, co wstydlive, niewygodne i dlatego „nieistniejące”, co ma miejsce w filmach tworzonych przez Władysława Pasikowskiego, Wojciecha Smarzowskiego, Marcina Wronę i Jana Jakuba Kolskiego. To Kolski pierwszy, i to w debiutanckim *Pogrzebie kartofla* (1990), opowiedział o polskim, chłopskim antysemityzmie, o tym, że nie wszyscy pomagali akowcom i że jeśli dla jednych reforma rolna była błogosławieństwem, to dla drugich przekleństwem. Jeszcze przed wykreowaniem składającego się z osobistych wspomnień i powidoków rodzinnych Popielaw „Jańciolandu”, który z wielką konsekwencją będzie nam pokazywać w swoich kolejnych filmach (choć nie we wszystkich), wybił nas – jak to określi Maria Janion – z „zakochania we własnej piękności” [Czy będziesz wiedział 15]. Opowieścią o Mateuszu Szewczyku (Franciszek Pieczka) reżyser przekroczył tabu, bo pokazał, że czas wojny i okupacji tylko zaostrzył panujące wcześniej w Polsce nastroje antysemickie (zatem pozbawił nas też coraz bardziej rozpowszechniającego się przekonania, że dwudziestolecie międzywojenne było okresem mlekiem i miodem płynącym, z czym polemizować muszą wszyscy choćby tylko połowicznie „oczytani” w literaturze tego okresu), że nie wszyscy akceptowali i wspierali działalność partyzantów i że zgodnie z Bataille’owską zasadą, iż nędza zawiesza wszelkie zakazy, głód ziemi prowokował zbrodnie [Bataille 133]. Szewczyk po powrocie z obozu koncentracyjnego do rodzinnej wsi dowiaduje się, że jego rannemu synowi, akowcowi, nikt nie pomógł, chłopak się wykrwawił, a potem został „gdzieś” pochowany. Zresztą już sam tylko powrót mężczyzny wszystkich dziwi – wieś jeszcze przed wojną uważała go za Żyda, ponieważ... nie jadł mięsa, zatem dziś społeczność zastanawia się, jak udało mu się przetrwać kacet; i mało kogo cieszy, bo sąsiedzi liczyli na przejęcie jego ziemi w ramach reformy rolnej. Szewczyk nie może porozumieć się nawet z sympatią syna, Dziedziczka (Grażyna Błęcka-Kolska), bo kobieta, na skutek traumy stręczenia jej przez chłopów urzędnikowi odpowiadającym za podział ziemi, nie za bardzo wie, co dzieje

się dokoła. (Do postaci swojego krewnego, poległego w niewyjaśnionych okolicznościach żołnierza, i kwestii jego pochówku powróci Kolski w *Ulaskawieniu* z 2018 roku, niemającym jednak siły tego surowego debiutu). Zbrodnie zostają ujawnione, ale czy dokonuje się tu jakaś terapia? Raczej nie można tak interpretować wymierzenia przez Szewczyka symbolicznej kary przemieszczenia i porzucenia wsi, ale na pewno można tak odczytać przygarnięcie żydowskiego sieroty, dzięki czemu bohater wchodzi w rolę Ojca, w czym trudno nie dostrzec zapowiedzi (już efektu terapeutycznego, jaki dokona się w kinie polskim tworzonym po 1989 roku, czyli ewolucji bohatera od postawy Gangstera do bycia Ojcem [Taras 205]).

O „terapii” dokonywanej (i dokonującej się) w kinie polskim tworzonym po 1989 roku można pisać na kilka sposobów. Można po prostu wypisać tematy, jakie się pojawiły, a które wcześniej nie istniały w dyskursie proponowanym przez polskich filmowców, i przeanalizować, jakimi opowieściami to zaowocowało. Można też, mając w pamięci tezę Lubelskiego, że strategia psychoterapeuty najpełniej realizowała się w okresie polskiej szkoły filmowej, zapytać, jak i na ile twórcy tamtego kina wpłynęli na kino najnowsze.

Andrzeja Wajdę Lubelski uznał za „psychoterapeutę” bezdyskusyjnie, podobnie jak Andrzeja Munka, choć tego tylko jako autora *Człowieka na torze*, bo jako twórca *Zezowatego szczęścia* – zdaniem badacza – realizował już „strategię blazna”. Jerzego Kawalerowicza i Wojciecha Hasa, którzy zdecydowanie poszerzyli zakres tego, co rozumiemy jako polską szkołę filmową, Lubelski określił jako korzystających ze „strategii artysty”. W polskim kinie powstałym po 1989 roku na pierwszy rzut oka trudno jest wskazać wyraźny i bezpośredni wpływ przywołanych wyżej mistrzów. Być może jest to efekt sytuacji, która wymagała nieco innej wrażliwości i innego języka, by móc „nowe” opisać. O „nowym” trzeba było opowiadać po „nowemu”, zatem ważniejsze było szukanie „nowego” (swojego) języka niż polemizowanie, inspirowanie się, prowadzenie gier intertekstualnych. Najtrafniej i najbardziej lakonicznie opisał stan, w jakim znaleźli się twórcy (i odbiorcy), Andrzej Wajda, mówiąc, że „Pasikowski wie coś ważnego o współczesnej publiczności” [Stachówna 228]. Było to tuż po premierze *Pierścionka z orłem w koronie* (1993), który nie do końca zaspokoił oczekiwania publiczności, i po roku obecności na ekranach kin *Psów* (1992), które widzowie po prostu pokochali. Wyjątkowość Pasikowskiego dostrzegł też Wojciech Has: „Pasikowski zrobił tutaj film, można

powiedzieć poetycki. Ale jak się dostał do Warszawy, uległ wpływowi i modzie na amerykańskie kino drugiego rzutu. Zaczął robić pieniądze, chce być popularny. Szkoda, bo on potrafi robić filmy z siłą naturalnego talentu” [Słodowski and Wijata 15]. Na twórcę *Psów* zwrócił też uwagę Kiesłowski: „Inny film, który mi się podobał, to *Psy* Pasikowskiego. Paradoksalnie Pasikowski też jest po dobrej stronie. To ciekawy i zdolny człowiek – zastanawiam się, czy filmy, które robi, zaprowadzą go tam, gdzie chciałby się znaleźć...” [Zawiśliński 84]. Z kolei Jacek Mojkowski i Wiesław Władysław, tworząc dla „Polityki” raport o najważniejszych wydarzeniach lat 1989–1999, wymienili obok siebie *Psy* i *Trzy kolory* jako filmy „mające w tamtym okresie wpływ na mentalność Polaków” [Stachówna 229].

Lubelski nazywa Pasikowskiego „profesjonalistą”. Podobnie uczynił Marcin Adamczak, który jednak dostrzegł w *Psach* nie tylko „biegłość warsztatową”, ale również to, że są one najlepszym i najbardziej wyrazistym w polskim kinie opisem gospodarczych, politycznych i mentalnych przemian czasu transformacji [284]. Być może „profesjonalizm” był w latach 90. tożsamy dla teoretyków właśnie z ową „biegłością warsztatową”, z wykorzystaniem przez autora *Krolla* środków filmowych kojarzonych (wówczas) z „amerykanizacją” kina polskiego, o co reżysera oskarżono, podobnie jak o przeszczepienie na polski grunt manieri Hollywoodu [Janicka 12; Stachówna 105]. Najsensowniej kwestię referencji obecnych w filmach Pasikowskiego podsumował Michael Stevenson, że „silna tradycja *filmu noir* w Europie nie jest niczym nowym” [157]. A przecież Pasikowski, obdarzając nas postacią Franza Maurera (Bogusław Linda), przede wszystkim „wydobył spod dywanu” temat naszego współistnienia z beneficjentami i strażnikami systemu, którzy studiowali to samo co opozycjoniści, czytali to samo, chodzili na te same imprezy. Pokazał, że „ci ludzie” nie funkcjonowali w jakiejś wyizolowanej przestrzeni, tylko żyli obok, byli uczynnymi sąsiadami, kolegami z roku. Czyniąc bohaterem swojego drugiego filmu, *Psów* (1992), ubeka, jednego z „onych”, Pasikowski powtórzył genialny pomysł Kiesłowskiego, który w okresie, kiedy w kinie polskim przeważały postaci inteligentów, najważniejszą postacią swojego filmu uczynił robotnika, dzięki czemu *Amator* jest tak autentyczny i uniwersalny, bo prezentuje nieco inną niż inteligentka perspektywę. W *Psach* poznajemy transformację widzianą oczami ubeków. Pasikowski zasugerował też – co powtórzy za kilka lat Wojciech Smarzowski w *Domu złym* (2009) – że wyraźny podział na „nas” i „onych”,

ponoć tak charakterystyczny dla lat 80., nie istniał, był tylko poprawiającym samopoczucie mitem. Najtrafniej rolę, jaką odegrał Franz Maurer w kinie polskim, opisał Krzysztof Demidowicz, wskazując jednocześnie na spowinowacenie z Maćkiem Chelmskim, w czym można przecież dostrzec dowód oddziaływania „terapeuty” Wajdy na najnowsze kino – „Najpopularniejszym bohaterem filmowym komunistycznej Polski był akowiec, a ulubioną postacią filmową wolnej Rzeczypospolitej stał się ubek. To paradoksalne, ale w przewrotny sposób logiczne” [122]. (O spowinowaceniu Maćka i Franza pisali również Marek Haltof [301] i Michael Stevenson [158]). W *Psach* Pasikowski zachował się jak mitoburca – wspomnijmy sekwencję niesienia pijanego ubeka przez tylko trochę mniej nietrzeźwych funkcjonariuszy śpiewających przy tym *Janek Wiśniewski padł...*, znane choćby z filmu mitotwórcy Wajdy *Człowiek z żelaza*, i emocje, jakie ta scena w momencie premiery wywołała. Po kilku latach mitoburca i mitotwórca spotkali się podczas pracy nad *Katyniem*, którego scenariusz współtworzył również autor *Krolla*. Dotychczas pisałam o „odpryskach” twórczości Andrzeja Wajdy dostrzegalnych w filmach Pasikowskiego, jednak w pewnym momencie ktoś odwołał się do twórczości autora *Psów*. Mam na myśli Rafała Lewandowskiego, który w swoim *Krecie* (2011) zaproponował powtórkę gestu Franza Maurera, tym razem w wykonaniu Pawła (Borys Szyc), syna dawnego opozycjonisty, dziś oskarżanego o bycie TW. Mężczyzna dociera do prawdy o ojcu, który podjął współpracę z bezpieczeńką, aby umożliwić leczenie śmiertelnie chorej żony i uchronić syna od pobytu w domu dziecka, czym szantażował go ubek (Wojciech Pszoniak), do którego archiwum dotarł syn. Ten zbiór materiałów miał zapewnić bylemu funkcjonariuszowi dodatek do emerytury. Paweł, owszem, najpierw zabija szantażystę, ale potem pali wszystkie dokumenty. Maurer z kolegami palili posiadane teczki, aby uniknąć odpowiedzialności. Paweł, reprezentujący zupełnie inną generację, po pierwsze, chce ochronić wszystkich szantażowanych ludzi, po drugie, jego czyn można zinterpretować jako gest całego pokolenia, które chce skupić się na budowaniu „nowego”, a nie rozpamiętywaniu tego, co było. Trudno nie uznać jego działania za przykład niezmiernie skutecznej terapii, ogień – i symbolicznie, i w tym wypadku jak najbardziej realnie – wszystko oczyszcza, tworzy przestrzeń dla aktywności wreszcie postrzegającego konstruktywnie „nowe” pokolenia.

O tym, że Pasikowskiemu, przy całej jego biegłości warsztatowej, realizowaniu (i realizowaniu się w)

strategii profesjonalisty, niezmiernie blisko również do „psychoterapeuty”, przede wszystkim przekonuje *Pokłosie* (2012), w którym zdecydował się opowiedzieć o szmalcownikach działających na polskiej wsi. Ta rozgorączkowana impresja o tym, co wydarzyło się w Jedwabnem, chwilami bywa historyczna, przez co zachowania braci (Maciej Stuhr i Ireneusz Czop) nie zawsze są wiarygodne. Może irytować finałowe ukrzyżowanie jednego z nich na wrotach stodoły. Ale są w tym filmie sceny nie do zapomnienia, takie jak posępny wizerunek skrywającego publiczną/społeczną/wspólnotową przecież tajemnicę lasu, kiedyś chroniącego tych, którym udało się uniknąć spotkania ze szmalcownikami. Podobną wymowę ma dokonywana przez braci ekshumacja odbywająca się na terenie gospodarstwa należącego w okresie wojny do ich rodziny. Ten film wiele zyskuje, kiedy porówna się go z wyczelowaną i tak doskonałą wizualnie, że aż idealną *Idą* Pawła Pawlikowskiego (2013), bo jest bardziej autentyczny – choć paradoksalnie to autor *Lata miłości* stworzył biografie swoich bohaterów na bazie prawdziwych życiorysów katolickiego księdza, który odkrył swoje żydowskie korzenie, i poznanej na emigracji stalinowskiej prokurator. W *Pokłosiu* jest i rozpacz odkrycia prawdy o winach przodków, i obsesja odkupienia tego, co niezawinione. A chęć odkupienia winy przodków zawsze ma charakter terapeutyczny [Wołynn 68]. Pasikowski prezentuje nieco szerszą perspektywę niż Pawlikowski, bo skupia się na punkcie widzenia potomków katów, co jest prawdziwie terapeutycznym działaniem. W *Idzie* mamy tylko błysk słońca, kiedy bohaterki wracają ze szczątkami swoich bliskich. Jest to najbardziej znaczący moment filmu, można go interpretować jako dowód, że zamordowani doznają wreszcie ukojenia, ale o żadnej terapii żywych nie ma w tym wypadku mowy. Bo mowy być nie może, bólu utraty dziecka (Wanda), rodziców i brata (Ida) nic nie jest w stanie ukoić, przynajmniej nie tak szybko. Zmarłym jest łatwiej. I dlatego Wanda (Agata Kulesza) „wychodzi” ze świata przez okno. A Anna/Ida (Agata Trzebuchowska) nie jest gotowa na dorosłe życie, choćby z saksofonistą.

Już tylko z tego krótkiego rozpoznania widać, że filmowcy najczęściej „spod dywanu wymiatają” temat polskiego antysemityzmu, co potwierdza kolejny film, *Demon* Marcina Wrony (2015) powstały na podstawie tekstu dramatycznego Piotra Rowickiego *Przyłgnięcie*. Czy można zatem, zgodnie z teorią Pawła Sztompki o traumie kulturowej i sposobach jej przezwyciężania, uznać ten „intensywny dyskurs” za dowód, że

polski antysemityzm jest społeczną traumą [467]? Dla filmowców na pewno. Skorzystanie z pomysłu Stanisława Wyspiańskiego, aby wpisać dyskusję o polskim społeczeństwie (w tym wypadku refleksję o polskim antysemityzmie) w schemat wesela, na którym gromadzą się i zderzają osoby o różnych poglądach, doświadczeniach, biografiiach, ale również postaci z zaświatów, umożliwiło Marcinowi Wronie zestawienie obok siebie proboszcza, lokalnego bogacza, emerytowanego nauczyciela żydowskiego pochodzenia i jednocześnie lokalnego strażnika pamięci, i przybysza z zewnątrz, który niczego nie rozumie, ale za chwilę padnie ofiarą może trochę dybuka, ale przede wszystkim hipokryzji członków rodziny, do której miał wejść. Sytuacja wesela pozwoliła również na usprawiedliwienie tego, co się wydarzyło i czego nie można racjonalnie wytłumaczyć wpływem ilości wypitego alkoholu. Wizualnie atmosferę bardziej „jak z Wyspiańskiego” niż „jak z Wajdy” (przywołanie tego reżysera jest tu konieczne, wszak to on jest autorem brawurowej filmowej adaptacji dramatu) w filmie Wrony podkreślają mocno eksponowane w realizowanych o świcie zdjęciach plenerowych baloty słomy będące współczesną, bo maszynowo zrobioną wersją tak ważnych również w filmie Wajdy chochołów; oraz mgła, którą – zgodnie z informacją uzyskaną od autora zdjęć Pawła Flisa – to natura nagrodziła filmowców. Z kolei praca kamery w filmie Wrony swoją dynamiką dorównuje już temu, co znamy z mistrzowskiej ekranizacji Wajdy, w której autorem zdjęć był Witold Sobociński, a operatorem kamery Sławomir Idziak. (Sobocińskiemu film Wajdy zawdzięcza „odtworzenie” palety kolorystycznej Wyspiańskiego w świetle, Idziakowi – „dorównanie” ruchem kamery do rytmu wiersza Wyspiańskiego). Szczególne wrażenie robi zrealizowany w jeździe po okręgu masterszot, dzięki któremu możemy obserwować wszystkich głównych bohaterów filmu wymieniających w tańcu riposty. Od Pawła Flisa wiem także, że z kolei dialogom „wyspiańskości” dodawał – zgodnie z intencją reżysera, ale w sposób zaskakujący całą ekipę – (doskonały aktor również teatralny) Adam Woronowicz, grający lekarza alkoholika tylko pozornie będącego racjonalistą ateistą, tak naprawdę będący z duchami „za pan brat”. Wrona połączył w swoim filmie perspektywę przybysza z zewnątrz, Piotra (Itay Tiran), i nieświadomej przeszłości, choć otwartej na jej przyjęcie, krewnej katów, Żanety (Agnieszka Żulewska), narzeczonej chłopaka. Piotr powtarza los Żydówki Hany i jej rodziny, której majątek przejęli przodkowie Żanety, ginie nie wiadomo w jaki sposób, choć wiadomo z czyjej

ręki, i nie wiadomo gdzie zostaje pochowany. Żaneta, poznawszy prawdę o swojej rodzinie i popełnionych przez nią zbrodniach, tych dawnych i tej niemal sprzed chwili, wyjeżdża, a dom, który miał przynieść jej szczęście, zostaje zburzony, czego raczej nie można czytać jako efektu terapeutycznego. Żanecie jest równie trudno jak Idzie/Annie. Obie kobiety odchodzą, jedna nie radzi sobie jako potomkini katów, druga jako krewna ofiar, z kolei bracia z *Pokłosia* za odwagę przejścia „terapii” musieli „opłacić się” wspólnie ceną najwyższą. Bohaterowie tych filmów nie przeszli terapii, bo nie mogli, ale taką szansę na pewno dano ich widzom. Ich twórcy przekroczyli pewne tabu.

Również Borys Lankosz, realizując adaptację powieści kryminalnej *Ziarno prawdy* (2015) Zygmunta Miłoszewskiego, mógł opowiedzieć o polskim antysemityzmie, wykorzystując atrakcyjną i przystępną formułę kina popularnego, zgubił go jednak brak konsekwencji, czy bardziej interesuje go cytowanie choćby *Nagiego instynktu*, czy realizacja kryminału o dawnych zbrodniach. Może więcej szczęścia do adaptatora, o ile taki się znajdzie, będzie mieć Mara Małgorzaty i Michała Kuźmińskich, antropologiczny kryminał o tym, że dziś niemożliwe jest ustalenie tego, czy nasi przodkowie byli „sprawiedliwymi wśród narodów świata”, czy szmalcownikami. Takie pojawianie się powieści popularnych o traktowaniu Żydów przez Polaków w okresie okupacji dynamizuje ów wspomniany wyżej „intensywny dyskurs” o polskim antysemityzmie, co można uznać za dowód, że rzeczywiście jest on postrzegany przez polskich twórców jako trauma.

Antysemityzm, transformacja widziana oczami funkcjonariusza systemu... Drugi z tych tematów dotąd nie zainteresował Wojciecha Smarzowskiego, którego można uznać za specjalistę i już mistrza w kwestii ujawniania tego, co wstydliwie pomijane. Natomiast jeśli chodzi o pierwszy, to w 2020 roku reżyser pracował nad filmem o roboczym tytule *Wesele 2*, ponoć zainspirowanym wydarzeniami w Jedwabnem. (Piszę ten szkic przed premierą, którą przewidziano na 8 października 2021 roku, zatem nie mogę uwzględnić tego obrazu w swoim „rozpoznaniu”). W twórczości Smarzowskiego dostrzec można „odpryski” Wajdy, dowodem polemiki jest choćby już tylko tytuł jego debiutanckiego filmu, obecny jest też „ślad” Hasa, choć biorąc pod uwagę nieustanne mitoburstwo reżysera, najbliższy jest mu Wyspiański. Smarzowski demistyfikuje – podczas gdy Wajdę interesowało raczej mitotwórstwo – przestrzeń naszych dużych i małych mitów, począwszy od wspomnianego

na początku niniejszego szkicu „zakochania we własnej piękności” (w *Weselu* i *Domu złym*). Jednak *Wesele* z 2004 roku nie jest adaptacją utworu Wyspiańskiego. Podczas konferencji prasowej na festiwalu filmowym w Gdyni tuż po premierowym pokazie swojego debiutu Wojciech Smarzowski, zirytowany pytaniem, czy i na ile jego film nawiązuje do utworów Wyspiańskiego i Wajdy, przekornie odżegnywał się od wszelkich powinowactw, choć akurat nawiązania nie tylko do dramatu, ale w ogóle do twórczości Wyspiańskiego są w jego debiucie bardzo czytelne. Oczywiście uwagę zwraca już sam tytuł, ale o spowinowaceniach świadczą też: sytuacja wesela, na którym znaleźli się bohaterowie, obecne w warstwie wizualnej nawiązania do prac plastycznych Wyspiańskiego *Spiący Staś* i *Macierzyństwo*, zacytowane przez Wojnarę „Trza być w butach na weselu”, chocholi taniec – chwilami niebezpiecznie przypominający stupor – „zaczadzonych” alkoholem i śpiewających *Rotę* weselników, i „złoty róg”, którym na podkarpackiej wsi na początku XXI wieku jest koszulka symbolizująca dokonania polskiej reprezentacji narodowej w piłce nożnej dawno, dawno temu. Jednak mimo nawiązań do Wyspiańskiego, w *Weselu* Smarzowskiego nie ma nic z aury charakterystycznej dla dramatu (a potem adaptacji filmowej Andrzeja Wajdy), która jest efektem przemieszania świata materialnego z niematerialnym, zderzenia bohaterów, których pierwowzorami byli prawdziwi goście na autentycznym weselu Lucjana Rydla, z widmami. U Smarzowskiego wszystko jest bardzo realne i ma swoje realne, by nie napisać „życiowo pragmatyczne” uzasadnienie. Tu nie ma duchów, zjaw, bo reżysera interesują ludzie. „Zakochanie we własnej piękności” bohaterów *Wesela* polega na postrzeganiu się lepszymi niż reszta świata, niż ci „inni”. „Chorwacja to dziki kraj” – deklarują, choć dodają, że jest tam czystiej i nikt nie kradnie samochodów. Wódka kupiona na Słowacji, bo tańsza, też jest gorszego gatunku, najlepsze samochody to te „sprowadzone”, czyli ukradzione naiwnym Niemcom. „Inni” to też ci ubożsi, którym nie powiodło się materialnie. Wojnarowi (Marian Dziędział) sąsiedzi nade wszystko zazdroszczą i raczej podziwiają jego zmysł handlowy, niż szanują. Bohaterowie debiutu Smarzowskiego, przekonani o swojej doskonałości, przede wszystkim jednak grzeszą hipokryzją i kłamstwem – aborcja albo ślub z niekochanym mężczyzną są „lepsze” niż narodziny nieślubnego dziecka; fałszowanie aktu notarialnego, którego jednym z sygnatariuszy jest... nieboszczyk, jest tu dozwolone; lepiej jest poślubić tego, kto zapewni egzystencję na odpowiednim poziomie,

niż miłość życia. Z kolei w *Domu złym* (2009) wybicie z „zakochania we własnej piękności” polega na zaprzeczeniu, że w okresie stanu wojennego byliśmy scaleni mocną więzią. Najbardziej obrazoburczą sceną jest ta, kiedy nie do końca trzeźwi klienci sklepu GS gdzieś w Bieszczadach atakują porucznika Mroza (Bartek Topa), który przyjechał porozmawiać o przestępstwach gospodarczych dokonywanych przez miejscowych decydentów choćby defraudujących w lokalnym PGR cukier. Dramatyzm całej sytuacji polega na tym, że kolejkowicze układają ręce w znak V i wykrzykują „Solidarność”. Mróz nie jest dla nich „ostatnim sprawiedliwym”, tylko funkcjonariuszem systemu, z którym to raczej oni wdzięcznie koegzystowali, bo był tak wypaczony, że umożliwił ukrycie wszelkich nieuczciwości, oczywiście jeśli wiedziało się, komu się opłacać – na co dowodem jest scena planowania przez Środonia (Arkadiusz Jakubik) i Dziabasa (Marian Dziędziel) zorganizowania wytwórni bimbru; albo próby skuszenia Mroza przez ubeka (Sławomir Orzechowski) awansem, jeśli tylko mężczyzna przestanie interesować się malwersacjami w PGR. Mróz to taki „przetracony” bohater kina moralnego niepokoju, który „cudzą sprawę bierze za własną” i dlatego orientuje się, że Środonia obciążono potrójnym zabójstwem Dziabasów, bo poznał prawdę o tym, co zdarzyło się z jego poprzednikiem na stanowisku zootechnika. Wierzy nieszczęsnemu aresztantowi. W świecie, w jakim żyją bohaterowie *Domu złego*, również obowiązuje Bataille’owskie stwierdzenie, że nędza zawiesza wszystkie zasady. Smarzowski pokazał bohaterów zdolnych do zamordowania kogoś, by zdobyć jego oszczędności życia mieszczące się w słoiku, do przyzwolenia na zamordowanie przyjaciela – w tym wypadku Mroza – w zamian za wyjazd za granicę na leczenie ciężko chorej żony. Trudno o bardziej beznadziejny wizerunek Polski w okresie stanu wojennego, podobnie jak w *Weselu* wszyscy tu kłamią – w filmie pada znamienne: „Prawda? Nie ma takiej”. Wypowiada je kochanka Mroza, mężatka, która razem ze swoim mężem donosiła na jedyne go uczciwego człowieka w tym gronie (i być może ojca swojego dziecka), ponieważ taka była cena otrzymania mieszkania, a którym okazuje się funkcjonariusz systemu, niepijący alkoholik uwikłany w romans. Nie ma tu mowy o żadnej więzi, nie ma tu żadnej solidarności, nawet zawodowej, i dlatego tak fałszywie i bluźnierczo brzmi owo wykrzywane „Solidarność”. Jedyna relacja, jaka się rodzi, jedyna solidarność, z jaką mamy w tym filmie do czynienia, to ta, jaką Mróz, czyli jeden skazaniec, obdarza drugiego, czyli Środonia. Nie

ma tu „mitycznego” podziału na „my” i „oni”, wszyscy z wyjątkiem Mroza są równo uwikłani w patologiczny system. Równie ponuro widzi reżyser współczesność, zaś jego *Drogówka* (2013) pozbawia nas złudzeń, że „nowe” równa się „idealne” i że zagospodarowaliśmy to, co zaoferował nam przełom 1989 roku; przekonuje, że podstawową strategią umożliwiającą załatwienie wszystkiego ze wszystkimi nadal jest korupcja. Choć tym razem jest nieco lepiej, coś się jednak zmieniło – prześladowcy i mordercy sierżanta Króla (Bartek Topa), kolejnego bohatera, który zbyt zbliżył się tym razem do prawdy o współpracy polityków i przestępców, zostają aresztowani na jego pogrzebie.

Smarzowski z równą pasją demaskuje małe (?) ludzkie niegodziwości, jak i mity założycielskie PRL, porzucając od polemiki z narracją o „przyłączeniu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy”, a skończywszy na ukazaniu dwuznacznej sytuacji przesiedleńców, którzy, owszem, byli ofiarami decyzji politycznych, ale zdarzały im się też zachowania niegodziwe, które usprawiedliwiali swoją sytuacją. Jednak największą wartość *Róży* (2011) upatruję w przywróceniu ciała i tożsamości wszystkim ofiarom gwałtów wojennych. Wojciech Smarzowski dokładnie 50 lat po premierze *Jak być kochaną* (1962), czyli „drugi po Hasie” zajął się zagadnieniem gwałtów wojennych. Wprawdzie o przemoc seksualnej podczas wojny opowiadali też w swoich filmach Jerzy Hoffmann i Edward Skórzewski (*Prawo i pięść*, 1964), Krzysztof Zanussi (*Rok spokojnego słońca*, 1984) i Leszek Wosiewicz (*Kornblumenblau*, 1989), ale dopiero w *Róży* temat gwałtów wybrzmiał z należytą mu siłą. Smarzowski upomniał się (i przypomniał) o istnienie bezimiennych ofiar gwałtów wojennych, które wiele lat funkcjonowały nawet nie tyle na marginesie wiedzy historycznej, ile w jakimś karczerze niepamięci. Ich dramat wyparto i wymazano, ponieważ nie pasował do przeważającego w polskiej kulturze patriarchalnego rozumienia patriotyzmu. Postać Róży (Agata Kulesza) wskazał też na grzechy PRL wobec mniejszości narodowych, w tym wypadku Mazurów. W filmie pada przecież, że to „za dużo na Polaka, za mało na Niemca”.

Jednak Smarzowski „wstydliwie” opowiada nie tylko o powojennym nacjonalizmie; w *Wołyniu* (2016) przypomniane zostaje, że również przed wojną Polacy nie zawsze byli wobec reprezentantów innych nacji w porządku – podczas wesela Heleny (Maria Sobocińska) i Wasyla (Aleksandr Zbaraskij) snuje się opowieści o „tulipanach”, czyli nieskomplikowanym sposobie wieszania ukraińskich kobiet; Skiba (Arkadiusz Jakubik)

oświadczając się Zosi (Michalina Łabacz), dogryza przysłemu teściowi, Głowackiemu (Jacek Braciak), że lepiej, iż jego córka wyszła za „chochła” (czyli Ukrainca), bo mogła za Żyda. Szczególnie interesująco wygląda mitoburstwo Smarzowskiego w tym filmie, dlatego że odbyła się tu tak rzadka dekonstrukcja mitu *in plus*, ponieważ miłość czwórki młodych, dwóch Polek, Heleny i Zosi Głowackich, i dwóch Ukraińców, to nie „utopiona zazwyczaj we krwi, zdradzie i zbrodni – szalona miłość Kozaka do »pięknej Laszki«, co bywało rozumiane jako metafora zawikłanych związków Polski i Ukrainy” [*Niesamowita Słowiańszczyzna* 169], tylko uczucie, któremu nie dane było przetrwać, ponieważ oszaleli z chęci odreagowania krzywd, a potem z zemsty sąsiedzi mordowali wszystkich. Petro (Wasył Wasyłyk) zapłaci życiem za uratowanie z sowieckiego transportu Zosi i jej pasierbów. Wasył, by uchronić żonę i szwagierkę, zabije brata, a potem zginie z ręki Polaków. Po realizacji *Róży* Smarzowski zarzekał się, że nie będzie już kręcić kolejnego filmu historycznego, nakręcił jednak *Wołyń*, ponieważ „widz nie chce oglądać tekturowych czołgów, na kino historyczne potrzeba sporych pieniędzy, których w Polsce brakuje. Jednocześnie po seansach *Róży* spotkałem się z emocjonalnymi reakcjami, które zostały mi w głowie – moja praca zyskała jedną barwę więcej. [...] Wbrew temu, co deklarowałem, postanowiłem znowu nakręcić film historyczny. I jakoś tak od razu wpadł mi w ręce numer »Karty«, w której przeczytałem relacje ocalałych z rzezi [wołyńskiej – przyp. K.T.] Polaków. Zaczęłem czytać książki, których nawet za komuny ukazało się prawie sto. [...] akcja »Wisła« to kolejny temat filmowy” [Kubisiowska 10-11]. Filmu o „akcji Wisła” Smarzowski jeszcze nie zrobił, zaproponował za to współczesny *Kler* (2018), w którym punktuje tak samo księży przestępców, jak i świeckich, którzy grzesząc klerikalizmem, czyli traktowaniem reprezentantów instytucji Kościoła jak istoty nadrzędne wobec praw boskich i ludzkich, przyzwalają na zło. Nie wiem, czy *Kler* jest przykładem wydobycia czegokolwiek spod dywanu, niegodziwości (niektórych) księży to przecież nic nowego dla tych, którzy słuchają, czytają i oglądają. Ten film jest raczej skierowaną do wierzących propozycją zweryfikowania tego, w co wierzą. W instytucję? W związanych z nią ludzi? Czy w Chrystusa.

Ze wszystkich wymienionych dotąd twórców to Smarzowskiego uznaję za tego reżysera, który proponuje w swoich filmach pełną terapię, ponieważ zawsze daje swoim odbiorcom (ale i bohaterom) nadzieję i poczucie, że nie jesteśmy sami. Owszem, chodzi o te

już charakterystyczne dla niego zakończenia filmów – zawsze jest to plan ogólny filmowany kamerą odjeżdżającą do góry, dzięki czemu obejmującą coraz większą przestrzeń. Trudno takiego spojrzenia kamery nie utożsamiać ze spojrzeniem Kogoś, kto sprawuje nad tym wszystkim pieczę. A jeśli ta interpretacja jest nietrafiona, to może można uznać to ostatnie ujęcie po prostu za dowód reżyserskiej wiary w ład i sprawiedliwość, co też daje nadzieję. Jednak terapeutyczny potencjał jego filmów wynika nie tylko z zakończeń, lecz z tego, że Smarzowski niczego nie ukrywa, nie poetyzuje, nie stosuje metafor, pokazuje, jak jest. I jacy jesteśmy. „Odrażający, brudni i źli”, a jednak zdolni do drobnego dla jednych, dla innych bohaterского gestu: Kamerzysta z *Wesela* wraca po swoją Kasię, choć przy okazji pokazuje dziewczynie hipokryzję świata, którą i on współtworzył. Cudzołożny porucznik Mróz z *Domu złego*, funkcjonariusz milicji obywatelskiej czasu stanu wojennego, okazuje się ostatnim sprawiedliwym. Wiary w człowieka i życie nie zabiły w Tadeuszu z *Róży* ani wojna, ani gwałt i śmierć żony, ani ubeckie tortury, ani zsyłka. Policjant rasista z *Drogówki* przyjmuje swojego ciemnoskórego synka, a sierżantowi Królowi pomaga erotoman Petrycki. O polsko-ukraińskiej miłości, która narodziła się na przekór nacjonalizmowi, przemocy i uprzedzeniom, czasowi i polityce, już pisałam. W *Klerze* jeden kapłan dokonuje aktu samospalenia, a drugi po prostu i tylko zabiera swoją kochankę z kliniki aborcyjnej. Smarzowski po prostu chyba wierzy w człowieka. I z tej jego wiary biorą się te często brutalne i agresywne wizualnie terapie.

Lista prac cytowanych

- Adamczak, Marcin. *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. słowo/obraz terytoria*, 2010.
- Bataille, Georges. *Erotyzm*. Translated by Maryna Ochab, słowo/obraz terytoria, 1999.
- Demidowicz, Krzysztof. "Pora na idola". *FILM*, no. 10, 1995, pp. 122-123.
- Demon*. Directed by Marcin Wrona. Magnet Man Film, 2015.
- Dom zły*. Directed by Wojciech Smarzowski. Film It, 2009.
- Drogówka*. Directed by Wojciech Smarzowski. Film It, 2013.
- Haltof, Marek. *Kino polskie*. Translated by Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, 2004.
- Ida*. Directed by Paweł Pawlikowski. Opus Film, Phoenix Film, 2013.
- Janicka, Bożena. "Wujek Franz". *Kino*, no. 5, 1994, p. 12.
- Janion, Maria. *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*. Sic!, 1996.
- . *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Kler*. Directed by Wojciech Smarzowski. Profil Film, 2018.
- Kret*. Directed by Rafał Lewandowski. Metro Films, 2011.
- Kubisiowska, Katarzyna. "Dzikość idzie z człowieka – rozmowa z Wojciechem Smarzowskim". *Tygodnik Powszechny*, no. 39, 2016, pp. 10-13.
- Lubelski, Tadeusz. *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*. Rabid, 2000.
- . "Po zburzeniu muru". *Kwartalnik Filmowy*, no. 21-22, 1998, pp. 24-36.
- Morin, Edgar. *Kino i wyobraźnia*. Forwarded by Marcin Czerwiński, translated by Konrad Eberhardt, PIW, 1975.
- Pierścionek z orłem w koronie*. Directed by Andrzej Wajda. Studio Filmowe Perspektywa, Heritage Films, 1993.
- Pogrzeb kartofla*. Directed by Jan Jakub Kolski. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, 1990.
- Pokłosie*. Directed by Władysław Pasikowski. Apple Film Production, 2012.
- Psy*. Directed by Władysław Pasikowski. Studio Filmowe Zebra, 1992.
- Róża*. Directed by Wojciech Smarzowski. WFDiF, 2011.
- Słodowski Jan, and Tadeusz Wijata. *Wojciech Has. Rupieciarnia marzeń*. Wydawnictwo „Skorpion”, 1994.
- Stachówna, Grażyna. "1993: »My, psy, musimy trzymać się razem«, Psy". *Historia kina polskiego*, edited by Tadeusz Lubelski, and Konrad J. Zarębski, Fundacja KINO, 2006, pp. 231-233.
- Stevenson, Michael, "»Nie chce mi się z tobą gadać« – konstrukcje męskości w polskim kinie po 1989 roku". Translated by Agnieszka Borkowska, *Gender – film – media*, edited by Elżbieta Oleksy, and Elżbieta Ostrowska, Rabid, 2001, pp. 155-168.
- Sztompka, Piotr. *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Znak, 2007.
- Taras, Katarzyna. *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*. Wydawnictwo UKSW, 2012.

Ułaskawienie. Directed by Jan Jakub Kolski. Wytwórnia Doświadczalna, 2018.

Wesele. Directed by Wojciech Smarzowski. Telewizja Polska – Agencja Filmowa, Film It, 2004.

Wolynn, Mark. *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*. Translated by Maria Reimann, Warszawa 2021.

Wołyń. Directed by Wojciech Smarzowski. Film It, 2016.

Zawiśliński, Stanisław. *Kieślowski. Bez końca*. Wydawnictwo Skorpion, 1994.

Ziarno prawdy. Directed by Borys Lankosz. Studio Rewers, 2015.

Abstract

The Therapeutic Couch of Film

Katarzyna Taras

In her essay, the author examines Polish contemporary directors, whose films offer us "therapy" by injecting the public discourse with previously absent topics, such as Polish antisemitism, coexistence with the beneficiaries of the former system, and "falling in love with one's own beauty," as Maria Jan-ion put it. The films by Jan Jakub Kolski, Marcin Wrona and Rafał Lewandowski, and especially the works of Władysław Pasikowski and Wojciech Smarzowski are discussed.

keywords: antisemitism, lustration, myth, martial law, trauma, transformation, PRL



Ewa-Bińczyk,
Panna Cotta w sosie malinowym,
rysunek, 70 × 100 cm, 2019