



Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Michał Drozdowski

Uniwersytet Wrocławski

KINO POLSKIE 1989–2009. HISTORIA KRYTYCZNA*

Pomysł, aby do napisania książki o najnowszym kinie polskim zaprosić autorów w większości niezajmujących się filmem, wydaje się zarówno ciekawy, jak i ryzykowny. Z pewnością zapewnia to „świeży powiew” i może zaowocować zmianą perspektywy oraz analizami, które nie wyszłyby spod piór filmoznawców. W *credo* wyłożonym we wstępie autorskim czytamy: „*Kino polskie 1989–2009* również jest propozycją syntetycznego spojrzenia na rodzimą kinematografię — tyle że spojrzenia krytycznego wobec utrwalonych rozpoznań i interpretacji. Odwracamy porządki, mieszamy ciągi, rozkładamy obraz i układamy go na nowo”. Jednocześnie omawiane filmy mogą zostać potraktowane li tylko jako instrument do poruszania zupełnie innych tematów, które rozmiągają się z kinem i spotykają z nim jedynie w nielicznych i przypadkowych momentach.

Nowe Wydawnictwo Krytyki Politycznej balansuje pomiędzy tymi dwoma biegunami z różnym skutkiem. Nie brak tu bowiem myśli zaskakujących, niespodziewanych interpretacji i rozpoznań chlubnie wypełniających powyższą deklarację. Jednak wypowiedź ideologiczna (która, szczególnie w tego typu publikacji, nie powinna dziwić) nieraz dominuje nad każdą inną, traktując dzieła filmowe zupełnie pretekstowo i tylko jako odskocznię do polemik politycznych i światopoglądowych. Tych drugich przypadków jest znacznie mniej (na szczęście!) i nad całością dominuje raczej oryginalność ujęcia i niesztampowość podejścia do kwestii niż ideologiczna swada.

Kilkunastu autorów w dwudziestu artykułach omawia tyleż filmów ostatniego dwudziestolecia. Tym, co łączy rozważania nad polską kinematografią, jest wspólna

* *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

plaszczyzna światopoglądowa, odwoływanie się do intelektualnych patronów — cytowanie Lacana, Žižka, Bauman. Zdecydowanie różny pozostaje jednak stopień ideologicznego nasycenia poszczególnych artykułów — od wypowiedzi-manifestów do tekstów, w których poglądy ich twórców są nieśmiało sugerowane.

Natomiast zakres tematyczny jest dużo bardziej niejednorodny. Z szerokiego spektrum tematów pojawiających się w książce można wyróżnić kilka powiązanych z sobą wątków — dotyczących roli transformacji ustrojowej i przede wszystkim jej konsekwencji społecznych i politycznych oraz wpływu tej przemiany na rozwój naszej kinematografii, która stanęła wobec konieczności poszukiwania nowych dróg rozwoju, wypracowania estetyki adekwatnej do zmienionej rzeczywistości. Dlatego zasadniczą część niniejszego artykułu poświęcę na omówienie analiz i interpretację tego zjawiska zawartych na kartach *Historii krytycznej*.

TRANSFORMACJA I FRUSTRACJA

Kino jako sztuka wymagająca największych nakładów finansowych i rozbudowanego aparatu produkcyjnego odczuło przemianę ustrojową wyjątkowo mocno. Wydaje się, że większość reżyserów nie była ani artystycznie, ani organizacyjnie przygotowana do tworzenia w nowej sytuacji. Piotr Marecki, analizując *Nad rzeką, której nie ma* Andrzeja Barańskiego, zastanawia się nad niemożnością wypracowania nowego języka filmowego, który pozwoliłby na opisanie współczesnych wydarzeń. Dominujący artyści szkoły polskiej (Kutz i Wajda) zaczęli wypowiadać się w duchu nurtu, lecz powrót do wzorców sprzed kilkudziesięciu lat, w dodatku w zupełnie nowej rzeczywistości, okazał się nie do przyjęcia. Wystąpienia w mentorskim tonie *ex cathedra* zostały natychmiast odrzucone. Jednocześnie pojawiły się kopie wzorców kina hollywoodzkiego, przeznaczone dla niewybrednych widzów, oczekujących od rodzimej produkcji przede wszystkim rozrywkowego kina gatunków, które historię traktowały drugorzędnie i z dużą dozą cynizmu (jak w słynnej scenie śpiewania *Balady o Janku Wiśniewskim* przez byłych SB-ków w *Psach*). Tak zarysowany podział pozwala Mareckiemu spojrzeć na *Nad rzeką, której nie ma* jako na film szczególnie i osobny. Zrealizowana przez specjalistę od kina prowincjonalnego adaptacja prozy Stanisława Czycha unika linearności w przedstawianiu zdarzeń, a rezygnacja z budowania relacji przyczynowo-skutkowych pomaga przyjrzeć się szczegółowi, skupić na rzeczach małych, które z reguły umykają uwadze widza, a tu wydobywane są na pierwszy plan. Nie ma w obrazie Barańskiego mowy o transformacji, historia rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przeszłości, lecz stanowi istotną próbę przełamania przedstawionej powyżej dychotomii i jest poszukiwaniem nowych środków wyrazu dla współczesnego kina. Piotrowi Mareckiemu udało się uchwycić dwa ważne elementy w filmie. Z jednej strony są to związki z prozą będącą podstawą adaptacji — nie tylko na płaszczyźnie fabularnej, ale przede wszystkim na poziomie sjuże-

tu, który stanowi obrazową realizację eksperymentalnej prozy Czycza; z drugiej — nieprzypadkowe na początku lat 90. poszukiwanie nowych sposobów opowiadania o Polsce i jej mieszkańcach, na przekór panującym wówczas tendencjom.

Kino przełomu to przede wszystkim obraz nieładu, przemieszania znaczeń, zamiany hierarchii. Ów chaos stał się dla Kubby Mikurdy podstawą analizy *Przypadku Pekosińskiego* Grzegorza Królikiewicza. Taki filmowy nieporządek wymaga od odbiorcy szczególnej postawy:

Od pierwszych scen widz musi konfrontować się z lawiną dźwięków, obrazów, kolorów, emocji, powtórzeń, niezrozumiałych zachowań itd., które dopiero po pewnym czasie, tyleż za sprawą kolejnych wskazówek, co zaangażowania samego widza, zaczynają funkcjonować jako elementy historii.

Wylew i utrata głosu pierwowzoru, a jednocześnie głównego bohatera filmu, ma podwójne znaczenie: zostaje odczytany przez Mikurdę jako symbol przemian w naszym kraju, przez który znów przetoczył się walec historii i pozostawił wielu obywateli bezradnymi, milczącymi i zagubionymi. Sposób opowiadania losów Pekosińskiego może być jednocześnie nowym sposobem opowiadania o współczesnej Polsce, w którym doświadczenie zmiany jest sugerowane nie wprost, a jedynie insynuowane, umożliwiając widzowi jego własne dopowiedzenia.

Inny, choć równie niestandardowy, obraz transformacji dostrzega Julian Kutyła w *Szamance* Andrzeja Żuławskiego. Według autora film to również przykład wyboru trzeciego sposobu opowiadania o zmianie ustrojowej, gdy pierwsza ścieżka oznacza pełną akceptację ustaleń Okrągłego Stołu i jego konsekwencji, a druga to totalne odrzucenie i negacja wszystkich dokonań. W *Szamance* „najważniejsze jest jednak to, że oskarżonymi w tym procesie przestają być mityczni »oni«, ale stajemy się nimi »my« sami. To nasza decyzja, nasz inteligencki wybór zdecydował o takim, a nie innym kształcie transformacji — o dzikim kapitalizmie polskich lat 90., o tragedii wielu grup społecznych. Ta zmiana perspektywy zostaje również podkreślona przez różne zabiegi formalne”. Rezygnację Michała — głównego bohatera filmu — ze spokojnego życia i wdanie się w romans można rozumieć jako wybór, którego dokonała inteligencja, wybór „między stabilnym urokiem kariery i spokojnego życia w warunkach opiekuńczego socjalistycznego państwa a gwałtownym i uwodliwym życiem w warunkach nieokiełzanego kapitalizmu — życiem w szponach korporacji”. Proponując takie odczytanie filmu, autor przenosi główny akcent z relacji erotycznej na społeczną. Jak sam zaznacza, stosunek do Polski został w filmie Żuławskiego „useksualniony”, a figurę „Matki Polki” zastąpiono postacią nieokiełznaną „Włoszki”, która w końcowej scenie wyjada głównemu bohaterowi mózg. Romans i rezygnacja ze stabilności okazuje się więc dla Michała drogą do zniszczenia, wpisanie się w ramy nowego porządku jest działaniem autodestrukcyjnym.

W omówionych artykułach punkt ciężkości położony został na próby skonstruowania nowego języka wypowiedzi w kinie polskim po 1989 roku, języka, który potrafiłby skutecznie przedstawić nową rzeczywistość, nie uciekając przy tym

w znane i ograne schematy. Analizowane przez autorów filmy omawiane są w takim właśnie kontekście. Sam polityczno-społeczny aspekt przełomu, choć oczywiście ma znaczenie, wpisany jest w rozwój rodzimego kina. Dzięki temu udało się ukazać dwustronne zależności, nie traktując przy tym kina instrumentalnie.

POTYCZKI Z RZECZYWISTOŚCIĄ

W *Kinie polskim 1989–2009. Historii krytycznej* nie brak jednak wypowiedzi z odmiennego punktu widzenia, które wykorzystują film jako narzędzie ideologii. Najbardziej dosadny przykład takiej strategii pisarskiej stanowi tekst Jarosława Pietrzaka „*Cześć, Tereska*” Roberta Glińskiego, czyli *defraudacja poetyki kina społecznego*.

W ujęciu Pietrzaka w filmie Glińskiego wszystko jest nieudane — od czarno-białej taśmy i paradokumentalnych zdjęć począwszy, na epizodycznym obrazie przedstawicieli inteligencji skończywszy. Nic w tym filmie się nie broni, niczemu nie należy się choćby cień uznania. Głównym i podstawowym zarzutem stawianym przez autora jest brak odpowiedniego zaangażowania ideologicznego w filmie (lub właściwie zaangażowanie po „nieodpowiedniej stronie barykady”). Wszystko, co zaprezentował nam Robert Gliński, przemycą „dyskurs neokonserwatywno-neoliberalny”, zatem film należy z miejsca odrzucić, ponieważ „prawdziwe kino społeczne, takie jak robią Francuzi i Brytyjczycy [...] fundowało się też zawsze, i funduje nadal, na geście politycznego wyboru opowiadania się po stronie »wyklętego ludu ziemi«”. Główny zarzut wobec *Cześć, Tereska* odnosi się do braku ukazania przez twórców determinizmu społecznego i nierówności kapitalistycznego społeczeństwa. W filmie bowiem, choć bohaterka otrzymuje pomoc z różnych środowisk, wkracza jednak na drogę przestępczą, co nie wynika wyłącznie z pochodzenia i sytuacji, w jakiej przyszło jej dorastać — i to jest dla Jarosława Pietrzaka największym kłamstwem i słabością obrazu Glińskiego, ponieważ „operacja wpisania winy za obiektywne okoliczności w skazany na nie jednostkowy podmiot jest logiczną konsekwencją ideologii neoliberalnej rozwijającej do bezwstydnego ekstremum liberalną koncepcję wolnego, niezdeteminowanego podmiotu »jurydycznego«”. Film jest zatem nie do przyjęcia, bo już na płaszczyźnie ideologicznego wyboru jest „nieprawomyślny”. Co innego, gdyby Gliński ukazał spektrum społecznych i ekonomicznych zależności, które popchnęły Tereskę do popełnienia zbrodni — gdyby szkoła była opresyjna, ksiądz zły, a sklepikarze wyzyskiwaczami i złodziejami. Czy jednak takie polityczne „prostowanie” fabuły miałoby sens? Czy dlatego oglądamy dziś z zapartym tchem filmy Eisensteina czy Riefenstahl, że zachwyca w nich „gest politycznego wyboru” — czy dlatego, że są arcydziełami kina, że wciąż zaskakują sposobem budowy i wykorzystaniem środków filmowych? Czy *Pancernik Potiomkin* może się dziś podobać tylko zdeklarowanemu komuniście? Czy *Olympia* i *Triumf woli* przeznaczone są tylko dla osób wciąż wierzących w nazizm? Analiza

Cześć, Tereska w większości pomija ten aspekt i bardzo mało mówi o filmie, natomiast niejedno o przekonaniach autora. Szkoda, że te drugie przesłoniły niemal w całości to pierwsze.

W innych przypadkach krytyka rzeczywistości społecznej poprzez eksponowanie własnych przekonań politycznych zyskała o wiele ciekawsze realizacje. Kazimiera Szczuka w artykule na temat *Placu Zbawiciela* przedstawia przemoc domową jako efekt stosunków ekonomicznych panujących w rodzinie. Beata (główna bohaterka filmu) zajmuje się wychowaniem dzieci, nie zarabia, nie generuje środków finansowych, jest więc dla męża i teściowej osobą niższej kategorii. Kołem zamachowym akcji *Placu Zbawiciela* są kłopoty finansowe, które odczytane zostają jako antycypacja problemów rodzinnych: „Bankructwo dewelopera mającego wybudować dom młodemu małżeństwu ma efekt podwójnego rażenia, tak jakby domeną dewelopera była nie tylko inwestycja budowlana, ale również »development« związku emocjonalnego”. Szczuka wprost stawia pytanie o zależności między kapitałem a miłością: „Czy miłość rodzinna, jako dar, a nie dobrostan czy dobrobyt kumulowany na kształt towaru, jest jeszcze możliwa w świecie skutecznie uporządkowanym przez zasady kapitalizmu?”.

Najciekawsze w *Placu Zbawiciela*, co podkreśla zarówno autorka artykułu, jak i reżyser filmu, jest połączenie dwóch porządków: heroicznego — tworzenia wielkiej historii, martyrologii społeczeństwa, walki niepodległościowej, z historiami prywatnymi — zamkniętymi w czterech ścianach i nieobecnymi w zbiorowej świadomości tragediami ofiar przemocy rodzinnej. Historia prywatna zostaje wyeksponowana, a podział na tematy wielkie i małe zanegowany. W ten sposób zaproponowano kolejną próbę opowiedzenia o współczesności, w której rzeczy istotne przenikają się z pozornie błahymi, gdzie to, co dobrze widoczne, staje się tłem dla tego, co niby niezauważalne. Dwie przestrzenie, z których pierwszą można umownie określić jako miejsce akcji *Człowieka z żelaza*, drugą natomiast wyznacza fabuła *Kobiety samotnej*, jednoczą się w filmie małżeństwa Krauzów. W ten sposób *Plac Zbawiciela* (czy wcześniejszy *Przypadek Pekosińskiego*) proponuje nowy sposób opowiadania o rzeczywistości, w której perspektywa makro przenika się z mikro i wzajemnie determinuje. W takim kontekście — mówi Szczuka — historia Beaty obnaża braki polskiej transformacji, nie mówiąc o niej bezpośrednio, a krytyka stosunków ekonomicznych przeprowadzonych z tego punktu widzenia wydaje się bardziej uzasadniona niż w przypadku totalnej negacji świata przedstawionego w *Cześć, Tereska*.

NIEPRZEDSTAWIENIA

Agnieszka Wiśniewska, pisząc o *33 scenach z życia*, rozpoczyna od umownego podziału twórców filmowych na spadkobierców braci Lumière oraz następców

Méliès. Pierwsi z wymienionych hołdują kinu rejestrującemu rzeczywistość, pragną ją jak najwierniej odtworzyć, drudzy dostrzegają w sztuce filmowej iluzję rzeczywistości, możliwość kreowania, a nie naśladowania. Polskie kino powojenne zdecydowanie bardziej związane jest z pierwszą tradycją, z niej czerpali zarówno twórcy polskiej szkoły filmowej, jak i reżyserzy kina moralnego niepokoju. Rzeczywistość stanowiła temat atrakcyjny, kino faktów świeciło triumfy.

Pierwsza dekada wolnej Polski naznaczona była odwrotem od owego nurtu: rzeczywistość kinowa niewiele miała wspólnego z rzeczywistością ulic, placów i podwórek. Najważniejsze i najbardziej kontrowersyjne tematy były konsekwentnie w filmach pomijane. Powrót do tendencji werystycznych w filmach (nazywanych przez autorkę kinem 1:1, czyli wprost odwzorowującym rzeczywistość) dokonał się już w nowym wieku wraz z filmami takimi, jak *Takiego pięknego syna urodziłam* i *33 sceny z życia*. Istotą tego zjawiska jest dla Agnieszki Wiśniewskiej pojemność znaczeniowa zdarzeń wziętych z życia, które przeniesione do kina stają się wyjątkowo nośnymi metaforami. Przedstawienie faktów w porządku artystycznym nadaje im nowe sensy i tak przetworzona „realność” zaczyna funkcjonować jako zupełnie nowy środek wyrazu. Najpierw fakty, potem sceny układające się w historię, które zaczynają żyć własnym, metaforycznym życiem — postuluje autorka. Odwrócenie tego porządku powoduje, że historie nie są tworzone naturalnie, brane z życia, lecz wymyślane — raczej „zmyślane”. Deklaracja, aby przywrócić kino rzeczywistości, jest także głosem sprzeciwu wobec wszelkich tendencji moralizatorskich, odrzuceniem pokusy kreowania i promowania postaw oraz zachowań: „Fakt, że film jest uniwersalny i metaforyczny, nie sprawia, że mówi, jak postąpić. Mówi, jak ktoś postąpił i dlatego, i zmusza nas do zapytania, jak my byśmy postąpili”. Czy jednak postulowany przez autorkę model kina 1:1 zapewnia sokratejską pokorę wobec świata? Czy tego rodzaju weryzm wolny jest od pokus wszelkiego rodzaju moralizatorstwa i dydaktyzmu? Czy jest w stanie zapewnić uczciwość twórczą? Wydaje się, że deklaracja o czystości kina, która miałaby być gwarantowana poprzez czerpanie wprost z rzeczywistości, po raz kolejny pozostanie głosem wołającego na puszczy.

Ścieżki polskiego kina i literatury współczesnej przed rokiem 1989 krzyżowały się w wielu miejscach. Tym bardziej zastanawiające jest ich rozejście się po przełomie. W omawianym już artykule (zob. s. 216) Piotr Marecki poszukuje przyczyn owej sytuacji, wskazując na zmianę sposobów produkcji filmów — likwidację funkcji kierownika literackiego, osłabienie znaczenia zespołów filmowych — a także przeobrażenia w obrębie literatury związane z pojawieniem się i rozkwitem tendencji postmodernistycznych. Ten stan rzeczy trwał nadal u progu XXI wieku, choć literaci młodego pokolenia zaczęli powracać do tematyki społecznej, a ich dzieła często — wydawałoby się — stanowią doskonały materiał na scenariusz filmowy. Rozbrat ów nie nastąpił tymczasem między literaturą a teatrem — nie brak przecież w ostatnich latach udanych scenicznych adaptacji dzieł współczesnych pisarzy.

W ciągu ubiegłego dwudziestolecia ekranizowano wprawdzie wyjątkowo wiele tekstów literackich, lecz wykorzystywano przede wszystkim lektury szkolne, teksty klasyków. Literatura najnowsza (szczególnie w latach 90.) pojawiała się w filmie znacznie rzadziej — z ciekawszych propozycji odnotować należy adaptacje prozy Jerzego Pilcha, Manueli Gretkowskiej czy Wojciecha Kuczoka. Przygotowana przez Piotra Mareckiego lista dzieł współczesnych pojawiających się w kinie nie zachwyca jednak objętością — mieści się na jednej stronie *Historii krytycznej*.

W takiej sytuacji każda adaptacja prozy jest także poszukiwaniem nowych środków wyrazu, wypracowywaniem języka, który umożliwiłby transpozycję literatury na szklany ekran. Eliza Szybowicz, po przeanalizowaniu wielu recenzji *Wojny polsko-ruskiej* Xawerego Żuławskiego, dostrzega wyjątkową różnorodność interpretacji filmu. Z jednej strony, szczególnie w prawicowych periodykach, podkreślano efekt realizmu, jaki udało się osiągnąć reżyserowi: dostrzegano w głównym bohaterze figurę Konrada poszukującego gdzieś na dnie swojego jestestwa ładu i porządku, intuicyjnie odczuwającego polskość i tworzącego „narodowe misterium”. Całą komiksowość, plastikowość i przerysowanie świata *Wojny* odczytywano jako estetyczny naddatek, ukłon w stronę przyzwyczajonego do formuły teledysku i reklamy widza. Liberalnie zorientowana krytyka eksponowała natomiast ową grę konwencjami, widząc w niej istotę dzieła Żuławskiego. Szybowicz w tych sprzecznościach dostrzega istotę filmu — z jednej strony nierealistyczne przerysowanie i nienaturalność stanowią próbę transpozycji niesamowitego języka Masłowskiej do kina, z drugiej zaś to, co zostało przez konserwatywną krytykę odebrane jako realistyczne, jest niczym innym jak symboliczną wypowiedzią na temat polskiej tradycji, naszych pragnień, przekonań, fobii i lęków. Świat *Wojny* słusznie porównany zostaje do Matrixa, ponieważ tak samo stanowi rzeczywistość zastępczą, udawaną, niepełną. A świat przez nas oglądany widziany jest oczami Silnego, który choć jeszcze nie połknął czerwonej pigułki, to jednak mocno się w niej rozsmakował. Kino po niemal dwudziestoletnim okresie separacji powraca do związku z literaturą współczesną, odkrywając na nowo możliwości wykorzystania i przetwarzania tekstów prozatorskich i dramatycznych.

Kolejną dziedziną, o której kino nie wypowiada się bądź wypowiada się w mało zadowalający sposób, jest kwestia religijności i wiary. Wprawdzie — jak pisze Sebastian Duda w artykule poświęconym *Quo Vadis* — „W filmach roi się od postaci mądrych czy głupich księży, osób trapiionych takimi czy innymi duchowymi wątpliwościami, obrazów modłów lub religijnych rytuałów. A jednak nie powstało u nas żadne filmowe arcydzieło, które można by porównać nie tylko z dawnymi osiągnięciami Bergmana czy Tarkowskiego, ale choćby z powstałym ledwie przed kilku laty rosyjskim *Powrotem* (2003) Andrieja Zwiagincewa”. Wszelkie nieortodoksyjne próby wypowiedzi na temat katolicyzmu trafiają na opór ze strony Kościoła, ale są także odbierane jako próba podważenia polskiej tradycji narodowej. Postać księdza w najnowszych filmach oscyluje gdzieś w stronę kanalii,

alkoholika i degenerata albo wprost przeciwnie — dobrodusznego „ojczulka” rodem z *Plebanii* czy *U Pana Boga za piecem*. Źródłem takiego stanu rzeczy poszukuje autor w specyficznym podejściu Polaków do kwestii religijności, nazywając ją za księdzem Tischnerem „nie-niewiarą”. Jest to stan zawieszenia sądu, rozciągający się pomiędzy aktem akceptacji — „Wierzę”, oraz negacji — „Nie wierzę”. „Nie-niewiara” to rezygnacja z owego wyboru, która uniemożliwia jakiegokolwiek głębsze rozważanie religijne. Diagnoza powszechności owego stanu tłumaczy naskórkowość owej refleksji w kinie ostatnich dwóch dekad, które spowodowało religijność do na poły hagiograficznego opowiadania o historiach ikon polskiego katolicyzmu — kardynale Wyszyńskim, księdzu Popiełuszcze i przede wszystkim Janie Pawle II.

Artur Żmijewski w tekście zatytułowanym „*Katyń, Karole, Świadectwo*”, czyli *praca ideologii* przygląda się fenomenowi polskich filmów poświęconych Papieżowi. Obrazy oparte są na stylistyce nadmiaru, przerysowania, maksymalnego wysycenia wszelkimi możliwymi środkami, przypominają spot reklamowy, odwołują się do dobrze znanych przez widza środków: „Muzyka nie cichnie, ujęcia przekolorowano, tak jak przekolorowuje się materiały fotograficzne Kodaka czy barwy w cyfrowych aparatach fotograficznych. Robi się to, by świat wydał się właścicielom tych aparatów — nieświadomym triku — przyjemniejszy, ładniejszy, bardziej czerwony lub żółty”. Filmy o Papieżu zrobione są z „intencją podobania się”, choć tak wielkie nagromadzenie środków przesuwają ich stylistykę niezwykle blisko kiczu. Jak każda reklama, „Karole” dążą do przekonania widza o atrakcyjności historii-produktu. Taki model wyklucza właściwie możliwość jakiegokolwiek zróżnicowania akcentów, pozostawienia niedomówień — widz ma się zachwycić, a nie zastanawiać nad sensem, który zostaje wyłożony wprost, podany na tacy. Solidarnościowy model wykorzystania religii w walce o wolność zastąpiony został radykalną afirmacją, unikającą jakichkolwiek wątpliwości, dających pewne sądy i kolorowe obrazy w miejsce niewygodnych pytań. Polskie kino wciąż czeka na współczesną *Matkę Joannę od Aniołów*.

Jaki obraz kina wyłania się z *Historii krytycznej*? Autorzy przede wszystkim poszukują — zgodnie z duchem środowiska Krytyki Politycznej — „trzeciej drogi” we współczesnej Polsce, odrzucającej zarówno transformację ustrojową w obecnej formie, jak i jej konserwatywną krytykę. Postulują model kina, które „powraca do rzeczywistości”, do filmów społecznie zaangażowanych. Zmiana ta nie oznacza oczywiście zwrotu w stronę realizmu; w ten paradygmat wpisze się zarówno postmodernistycznie przerysowana *Wojna polsko-ruska*, jak i autobiografizujące *33 sceny z życia*. Dla autorów Krytyki Politycznej ważne jest natomiast, aby nici pomiędzy kinem a społeczeństwem nie zostały zerwane, stąd podkreślane wielokrotnie znaczenie i możliwość ideologicznej perswazji w sztuce filmowej. W książce pojawia się oczywiście repertuar problemów nieomówionych lub tylko wspomnianych w niniejszej recenzji: filmowe pytania o rolę i miejsce współ-

czesnej inteligencji, znaczenie popkultury w kinie współczesnym, przedstawienia mniejszości seksualnych, miejsce grup wykluczonych ze społeczeństwa — to niektóre z nich.

Poziom poszczególnych tekstów w tomie jest mocno nierówny. Z jednej strony nie brak bowiem dogłębnych i drobiazgowych analiz nurtów i tematów — jaką jest na przykład artykuł Joanny Ostrowskiej na temat holocaustu w kinie polskim — czy przekonujących nowych interpretacji niedocenianych wcześniej filmów (próba spojrzenia przez Jakuba Majmura na *Egoistów* jako na wnikliwy portret społeczeństwa przełomu wieków). Z drugiej strony pojawiają się ideologiczne manifesty, traktujące filmy służebnie (jak omówiony już tekst na temat *Cześć, Tereska*), lub artykuł-wyliczanka Zbigniewa Masternaka, który w domyśle miał analizować nurt kina wiejskiego, a stał się pobieżnym streszczeniem kilku najbardziej znaczących tytułów (tych dostępnych w wypożyczalniach DVD w Puławach — jak pisze autor), niewnoszącym nic ponad proste i sztamowe odczytanie.

Wstępną deklarację o krytycznym przedefiniowaniu utrwalonych interpretacji udało się zrealizować połowicznie. Nie brak w *Kinie polskim 1989–2009. Historii krytycznej* odczytań ciekawych i rzeczywiście dokonanych wbrew tradycjom i utartym rozpoznaniom. Różnorodność spojrzeń zaprezentowana przez autorów zapewniła szeroki wachlarz wątków i interpretacji oraz wielość (nieraz komplementarnych, a czasem opozycyjnych) punktów widzenia. Mimo że można odnaleźć w książce fragmenty zaskakujące i inspirujące, lektura jednak nie spowodowała u mnie postulowanej przez autorów redefinicji stanowiska wobec kina polskiego ostatniego dwudziestolecia, choć pozwoliła spojrzeć na niektóre kwestie z nowej perspektywy.

POLISH CINEMA 1989–2009. A CRITICAL HISTORY

Summary

The review is devoted to the new *Krytyka Polityczna* publication titled *Kino Polskie 1989–2009. Historia Krytyczna* [*Polish Cinema 1989–2009. A Critical History*] edited by Agnieszka Wiśniewska and Piotr Marecki, which contains twenty articles about Polish movies of the last two decades. They are written mostly by non-professional cinematologists. As the Polish title suggests, the book is dominated by a critical point of view and the goal is clearly defined — a new interpretation of Polish cinematography created in the spirit of modern Marxism, Lacan and Žižek.

Despite the large range of subjects presented in the publication, it is possible to extract a few of the most important ideas. First chapter of the review, called “Transformation and frustration,” considers Polish political transformation and its influence on society, culture and cinematography. In another article entitled “Struggles with reality” I find how ideology affects the methods of analyses of the movies in *Historia Krytyczna*. On the one hand, sometimes movies are treated instrumentally and only as a starting point for consideration of social injustice, inequalities of capitalism, etc. On the other

hand, critical standpoint can bring surprising/unexpected and innovative interpretations. Last section, “Non-presentation,” attempts to look at the issues which, although very essential for contemporary society, have never been raised in Polish movies since 1989, or have been presented very trivially and without any reflection. Even though *Historia Krytyczna* includes a lot of unusual concepts, it does not become a completely new interpretation of modern Polish cinema.

Translated by Michał Drozdowski