



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Łukasz Jaroń

Uniwersytet Gdański

BOVARY TO MY. PRZEMYSŁAWA WOJCIESZKA ROMANS Z LITERATURĄ

O tym, że „niektórzy lubią poezję”, wiemy choćby ze słynnego wiersza Wisławy Szymborskiej. „Nie licząc szkół, gdzie się musi, i samych poetów, będzie tych osób chyba dwie na tysiąc” — szacowała noblistka. Niewątpliwie jedną z tych dwóch osób na tysiąc jest Przemysław Wojcieszek, a swoje zamiłowanie wielokrotnie ujawniał widzom. Trudno chyba we współczesnej polskiej kinematografii znaleźć drugiego reżysera, który z taką lubością wkłada w usta swoich postaci poetyckie frazy, a w ich ręce tomiki wierszy. Nie jest to dziwne, zważywszy że Wojcieszek sam marzył o tym, aby być poetą, dlatego też jego pierwszym wyborem, jeśli chodzi o studia wyższe, była polonistyka na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wyobrażenia jednak rozminęły się z rzeczywistością — szybko okazało się, że „dziewczyny łądują w ramionach przystojniejszych kumpli, a jego czeka w przyszłości co najwyżej kariera nauczyciela”¹. Po polonistyce przyszedł czas na dziennikarstwo i studia hotelarskie — ponieważ jednak kolejne kierunki były zaledwie metodą ucieczki przed obowiązkową służbą wojskową, żadnego z nich przyszedł reżyser nie ukończył. Co ciekawe, we wczesnych wywiadach Wojcieszek przyznawał, że dwukrotnie bez sukcesu zdawał na reżyserię do łódzkiej Szkoły Filmowej. Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku uparcie wypierał się jednak tych starań, twierdząc, że nigdy nie przyszło mu to do głowy.

Przez dekadę od swojego debiutu Wojcieszek był określany mianem twórcy kina społecznie zaangażowanego — a zamiłowanie do literatury zazwyczaj nie

¹ A. Zuchora, *Zdolny, trochę arogancki*, „Film” 2007, nr 5, s. 44.

jest atrybutem bohaterów filmów tego nurtu. Podobnie dalekie od literackości było kino moralnego niepokoju, do którego porównywano wczesne dzieła wrocławianina. Przy okazji debiutu pojawiły się głosy, że to „zwrot w kierunku kina moralnego niepokoju z perspektywy lat dziewięćdziesiątych”². Z kolei Michał Tarkowski w *Głośniej od bomb*, wcielający się w rolę ojca Kaśki, rozmawiając z Tadeuszem Sobolewskim, stwierdził, że „młody Kiesłowski mógłby zrobić podobny film”³. Zestawienie twórczości młodego reżysera z dorobkiem kinowego pokolenia „moralnie zaniepokojonych” szybko okazało się nie najtrafniejszym porównaniem. Niewątpliwie jednak Wojcieszka ze starszymi o pokolenie filmowcami łączy zainteresowanie człowiekiem postawionym przed trudnym etycznym wyborem. Śląski twórca stopniowo rezygnuje z werystycznej poetyki na rzecz kreacyjności świata przedstawionego. Przy okazji zdecydowana większość postaci z jego filmów naznaczona jest w mniejszym lub większym stopniu specyficznym bowaryzmem, wynikającym z rozczarowania rzeczywistością. Jak zatem udaje się Wojcieszce pogodzić upodobanie do realiów „Polski B” z niezbyt liczącymi z taką scenarią odwołaniami do literatury?

Zabij ich wszystkich, reżyserski debiut Wojcieszki, choć pod wieloma względami nieudany, wyraźnie określił werystyczną, choć jednocześnie teledyskową stylistykę jego późniejszych obrazów. Z powodu ograniczonego budżetu film dużo bardziej przypominał teatr telewizji niż typową produkcję kinową. Jego teatralność w dużej mierze wynikała też z tego, że tekst długo funkcjonował w formie dramatycznej, był przedstawiany podczas festiwalu teatralnych, a kameralność i niemal całkowite zachowanie antycznej zasady jedności czasu, miejsca i akcji sprzyjało jego realizacji w typowo scenicznej stylistyce. Równie teatralne jest zresztą zachowanie zbuntowanej Ewy, głównej bohaterki filmu, która przybywa do małego miasta — najpewniej Słupska, bo ekranowe przebitki stanowią ujęcia ulic tego miasta, opanowanych przez zamieszki po głośnej śmierci kibica Przemka Czai w 1998 roku. Młoda dziewczyna nie zastaje swojego brata, do którego przyjechała w odwiedziny. Natrafia jednak na jego zblazowanych współlokatorów, których próbuje przekonać do rewolucji społecznej, czyli tytułowego „zabicia wszystkich”.

Choć w pierwszym filmie Wojcieszki na ekranie trudno odnaleźć książki — właściwie trudno odnaleźć cokolwiek, bo mieszkanie brata Ewy jest niemal całkowicie ogołocone z mebli — to jednak bohaterowie wspominają o nich w jednej z rozmów. Kiedy w lokalu zjawia się Janusz, właściciel mieszkania, typowy biznesmen z lat 90., Ewa nie kryje swojej niechęci. Gdy mężczyzna opowiada o swoim koledze, prowadzącym hurtownię buddyjskich książek, które „przynosi na grilla”, dziewczyna odnosi się do niego lekceważąco. Na pytanie, co młodzi będą robić

² M. Piekarska, *Świat (nie)przedstawiony*, „Słowo Polskie”, 26 lipca 1999.

³ T. Sobolewski, *Własne życie*, „Gazeta Wyborcza” nr 240/2002, dodatek „Kultura”, s. 16.

w oczekiwaniu na Krzyśka, Ewa rzuca: „czytać Buddę, rzecz jasna”. Ta ironiczna riposta podkreśla konsekwentnie nieugięty stosunek bohaterki do „świń”, których reprezentantem jest w jej oczach Janusz. Ten jednak niespecjalnie przejmując się złośliwościami swojej interlokutorki. To drobne, rozegrane wyłącznie w dialogach nawiązanie do literatury — swoista obrona czytelnictwa — w kolejnych filmach okazało się niemalże *idée fixe* Wojcieszka.

Dużo dobitniej wątek literacki pojawia się już w drugim — zdecydowanie bardziej udanym — obrazie reżysera, *Głośniej od bomb*. Wśród gości, którzy przybywają na pogrzeb ojca Marcina, głównego bohatera, znajduje się Jagoda, narzeczona jego kuzyna. Hałaśliwa i źle wychowana nastolatka przed ceremonią wyrusza do pobliskiego supermarketu, by kupić swemu „ukochanemu” Dżefrejowi piłkę do koszykówki (zwaną przez chłopaka „basketem”). W sklepie jej uwagę przykuwa jednak coś innego — kosz z przecenionymi książkami, z którego wyławia tom wierszy Haliny Poświatowskiej. Przy okazji pyta towarzyszącego jej Roberta, kolegę Marcina: „Czytasz wiersze?”, na co Robert bardzo przytomnie odpowiada: „Coś ty, nie jestem pedałem”.

Odpowiedź chłopaka jednak jej nie zraża. Jest zafascynowana faktem, że jej dwustustronicowe znalezisko można kupić po iście dumpingowej cenie, co zresztą rezolutnie komentuje:

Jagoda: Ciekawe, co czuje typiara, która to napisała. Siedziała na tyłku rok, a jej książka kosztuje złotówkę. To tyle samo, co wkładasz do wózka przed sklepem.

Robert: No, musi być nieźle wkurwiona.

Jagoda: Masz jakieś drobne?

Robert: Chcesz to kupić?!

Jagoda: No jasne, przecież robią w człona jakąś biedną kobietę! Może jest tu adres, napiszę do niej list.

Wkrótce Jagoda przystępuje do lektury. Kiedy trafia na wiersz *** *powlokłam lakierem paznokcie*⁴, kwituje jego zawartość słowami „Nigdy nie myślałam, że można tak pisać o make-upie”. Ta komediowa pointa z jednej strony sytuuje bohaterkę w gronie nieco groteskowych drugoplanowych postaci, od których roi się zwłaszcza w pierwszych obrazach Wojcieszka, z drugiej zaś jest szczerym wyrazem zachwyty prostej dziewczyny, która odkrywa w sobie nieznane dotychczas pokłady wrażliwości. Choć Jagoda jest zachwycona swoim nowym znaleziskiem, prostoliniwny Dżefrej nie tylko jest rozżalony, gdy dziewczyna przychodzi do domu bez obiecanego „basketu”, lecz także nie umie zrozumieć jej nowej fascynacji. W końcu stawia jej ultimatum: „Albo ja, albo te pierdy”.

⁴ Tytuły wykorzystanych utworów w filmie nie padają; podobnie rzecz ma się z wierszami Edwarda Stachury we *W dół kolorowym wzgórzem*.

Dżefrej nie docenia jednak transgresyjnej siły literatury — Jagoda bowiem rozstaje się z nim i wybiera wiersze. Następnego ranka wyznaje Marcinowi, że po raz pierwszy w życiu czytała do 3.00 w nocy i podjęła zobowiązanie, że nie będzie więcej przeklinać. Konsekwentnie też nie reaguje na niezbyt wyrafinowane zabiegi swojego byłego chłopaka, który — na polecenie swojego ojca — stara się, by do niego wróciła. Zamyka się w aucie i demonstracyjnie czyta. Jagoda odchodzi w końcu z rolkarzem Robertem, który co prawda nie jest wielbicielem poezji, ale jednak przejawia dużo więcej wrażliwości niż prostacki Dżefrej.

We *W dół kolorowym wzgórzem*, docenionym za reżyserię na 30. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, entuzjastą poezji jest tym razem główny bohater, Rysiek. Po dwóch latach odsiedzianych w więzieniu za napad na hurtownię wraca do rodzinnego Wolimierza, by rozpocząć nowe życie — a właściwie kontynuować stare. Na miejscu okazuje się jednak, że jego brat Jarek nie tylko planuje sprzedać rodzinne gospodarstwo, lecz także ożenił się z Agatą, ukochaną Ryśka. Rozczarowany mężczyzna nie bardzo ma dokąd wracać, więc szuka kontaktu wśród dawnych znajomych z półświatka.

Jako widzowie szybko orientujemy się, że Rysiek jest raczej „kiepskim” kryminalistą. Świadczy o tym choćby jego język — uładzony i inny od chropawej, pełnej wulgaryzmów mowy byłych kolegów. W scenie, gdy proponuje Jarkowi, by konflikt między nimi rozwiązać „tak, jak zawsze załatwialiśmy to między sobą”, czyli bójką, używa słowa „nalegam”. Jego brat reaguje z ironią: „Nalegam?! Gdzieś ty to przeczytał, w jakimś wierszu?”. Prawdopodobnie tak — Rysiek bowiem uwielbia poezję. W jednej z rozmów mówi:

Rysiek: Przez te dwa lata [spędzone w więzieniu — dop. Ł.J.] przy życiu utrzymywały mnie tylko dwie rzeczy: wiersze i myśl o tym, że mam do kogo wracać.

Bernard: Czytujesz wiersze?

Rysiek: Tak, są krótkie i można je powtarzać bez końca, wiele razy. Tak jak myśl o tym, że ktoś na ciebie czeka.

Już na początku filmu, w samochodzie młodej kobiety, która podwozi go do rodzinnego gospodarstwa, recytuje *Na błękanie jest polana* Edwarda Stachury. Utwory tego poety stanowią zresztą swoistą klamrę kompozycyjną — w finale filmu okazuje się, że nadzieje na powrót i nowe życie okazały się płonne. Rozczarowany Rysiek wyjeżdża z Wolimierza — wówczas z offu słyszymy jego głos, recytujący słynny wiersz Stachury *Może się stanie raz jeden cud*. Cytowany liryk wyraża jego rozczarowanie lepiej, niż gdyby mówił swoim głosem — choć być może mężczyzna po prostu przyjmuje słowa Stachury jako swoje własne, bo nie do końca jest wierny oryginałowi: „Ja wiem, wiem, że ty już nie chcesz mnie. Jednak wciąż nie ruszam stąd, bo może się stanie jeden cud i przyjdiesz, dotkniesz mnie i powiesz: zostań tu”.

Czwarty w dorobku Wojcieszka długi metraż podzielili krytyków i widzowie. Trudno zresztą bronić *Doskonałego popołudnia*. Hurraoptymizm bohaterów i slo-

gany na temat wyższości Gliwic nad innymi miastami, które Mikołaj nazywa „niegodną uwagi imitacją”, sprawiają, że nie sposób potraktować poważnie ich zachwyków nad polskością. Jest jednak w naiwności filmowych bohaterów pewna doza uroku, doceniona zresztą m.in. przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich, które w 2005 r. przyznało *Doskonałemu popołudniu* nagrodę za „twórcze przedstawienie rzeczywistości”.

Film pokazał historię pary młodych mieszkańców Gliwic, Mikołaja i Anki. Dwudziestoparolatki szykują się do mającego się odbyć za kilka dni ślubu, jednocześnie próbując postawić na nogi własne małe wydawnictwo Chaos Kontrolowany, w które zainwestowali swoje oszczędności. Mimo że niewesołe realia krajowego rynku książki dały się im już dość mocno we znaki — po pół roku od premiery *Stu tysięcy jednakowych miast* rozeszło się zaledwie pięćset egzemplarzy powieści — Anka, Mikołaj i ich wspólnik Krzysiek wciąż mają nadzieję, że kolejna publikacja okaże się dla nich przełomowa. I choć po polskim kinie spodziewalibyśmy się, że scenarzysta przygotowuje dla swoich bohaterów czołowe zderzenie z rzeczywistością, to jednak w konkluzji filmu dzieje się inaczej.

Przy całym swym idealizmie trójka młodych wydawców zachowuje minimum zdrowego rozsądku i marketingowego instynktu. Przewornie postanawiają nie inwestować w poezję. Przekonuje ich o tym rozmowa z Marcinem Cecko⁵ (występującym w filmie jako on sam), od którego dowiadują się, że jeden z obiecujących młodych poetów z jego zespołu odniósł relatywny sukces, sprzedając zaledwie sto egzemplarzy swojego tomiku. Twórcy Chaosu Kontrolowanego nie mogą jednak trafić na odpowiednio dobrą powieść, która nie tylko zrekompensowałaby im dotychczasową porażkę, lecz także była na tyle wybitna, by zbudować renomę raczkującego wydawnictwa.

Ania: Jabłecki jest niezły. Ludzie lubią fantasy, to mogłoby się sprzedać.

Mikołaj: Wolałbym wydać coś współczesnego.

Ania: Nie można ryzykować. Ludzie tego nie kupią. No, chyba że jakieś gnioty dla kucharek, to zawsze dobrze idzie.

Mikołaj: Taa... A skąd weźmiesz dobrego gniota? Baby, które to piszą, strasznie się cenią i wszystkie siedzą w Warszawie.

Ostatecznie, choć Mikołaj godzi się na pertraktacje z Jabłeckim, starania młodych spełniają na niczym. Tuż przed podpisaniem umowy z Chaosem Kontrolowanym zmanierowany literat otrzymuje bardziej atrakcyjną ofertę od jednego z dużych koncernów wydawniczych i przyjmuje ją bez mrugnienia okiem, zostawiając swych niedoszłych wydawców na lodzie.

⁵ Równoległe z premierą *Doskonałego popołudnia* Wojcieszek w TR Warszawa wyreżyserował autorską sztukę *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię*. Współautorem wierszy wykorzystanych w scenach slamu poetyckiego był właśnie Marcin Cecko.

O pieniądze na wydanie nowej powieści para młoda prosi ojca Ani. Henryk, właściciel masarni, niechętnie zgadza się na taki ślubny prezent. Zwłaszcza że, w przeciwieństwie do Mikołaja, nie ma najlepszego zdania o polskiej literaturze współczesnej.

Henryk: Bo wy to powinniście wydawać takie książki, które ludziom są potrzebne. Na przykład Dänikena albo jakieś poradniki. Sam chętnie takie kupuję.

Mikołaj: A polskie powieści współczesne?

Henryk: A komu potrzebne takie barachło?! Czy ja muszę czytać, żeby wiedzieć, jak jest?!

Nie można zapomnieć o sytuacyjnym kontekście, w którym osadzona jest rozmowa proslolinijnego Henryka i idealisty Mikołaja — panowie dyskutują w masarni, będącej, jak zdaje się sugerować reżyser, zarówno antytezą literackości, jak i marzeń młodej pary bohaterów. Mikołaj z pokorą przyjmuje monolog swego przyszłego teścia o utracie pracy w kopalni i mozolnym rozkręcaniu własnego „mięsnego” biznesu w niesprzyjających gospodarczo warunkach, jednak nie odpowiada na ofertę pracy, którą w dobrej wierze składa mu Henryk. Wojcieszek często zestawia pracę wbrew predyspozycjom bohaterów z zajęciem zazwyczaj niepopłatnym, ale zgodnym z ich charakterem i zainteresowaniami. Ta pierwsza, jeśli ma za zadanie co najwyżej określać bohatera jako postać z niższej klasy społecznej, jest na ekranie zazwyczaj marginalizowana (w *Głośniej od bomb* na palcach jednej ręki można policzyć sceny, w których oglądamy Marcina pracującego w warsztacie samochodowym). Przeważnie młodzi bohaterowie traktują swoje zniechęcone zajęcia wyłącznie jako źródło zarobku, wielokrotnie podkreślając ich podły i niegodny — w ich mniemaniu — charakter⁶.

Co ciekawe, literackie z ducha, kontrastowe zestawienie „niskiego” mięsa z „wysoką” literaturą powtarza się także w powstałym równoległe do *Doskonałego popołudnia* spektaklu *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię*. Duża część akcji sztuki rozgrywa się w „smażalni kurczaków”, w której pracują główne bohaterki, nocą zaś Magda i Sugar biorą udział w nielegalnych, „hazardowych” słamach poetyckich. Oba dzieła łączą też, mimo zdecydowanie odmiennej tematyki, wyjątkowo optymistyczny wydźwięk i afirmatywne zakończenia.

Kiedy już wydaje się, że Mikołajowi i Ance nie uda się trafić na literacką żyłę złota, w nocy przed weselem para w końcu sięga po nadesłaną przed kilkoma miesiącami powieść *Mięso to morderstwo*, napisaną przez maturzystę Bogusia Michalskiego. Na marginesie, warto dodać, że tytuł przyszłego bestsellera przyprawia o palpitację serca Henryka — ojciec Anki w ramach prezentu ślubnego ofiarowuje młodym równowartość samochodu, którą to sumę mają oni zamiar przeznaczyć

⁶ W *Doskonałym popołudniu* Marcin odrzuca propozycję pracy w biurze masarni Henryka; bohaterki powstałej równoległe sztuki *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* zarabiają na życie jako pomywaczki w „smażalni kurczaków”; Boguś z *Made in Poland* odrzuca (ze względów ideologicznych) propozycję pracy przy renowacji osiedlowego kościoła w ramach odpracowania zniszczonego w ataku szalu auta.

na wydanie powieści. Tekst okazuje się „genialny” — tak przynajmniej twierdzą jego przyszli wydawcy. Czy ich zdanie podzielią krytycy i czytelnicy? Tego się nie dowiadujemy — Wojcieszek kończy bowiem swoją historię, nim jeszcze Mikołaj i Anka będą mogli cieszyć się profitem, który przyniosła im bestsellerowa powieść. Choć więc nie widzimy na ekranie żadnych dowodów sukcesu, to jednak reżyser bez wątplenia sugeruje, że ich szalone przedsięwzięcie się udało. Abstrahując od — zapewne skromnej, znając realia krajowego rynku wydawniczego — finansowej gratyfikacji, powodzenie Chaosu Kontrolowanego daje Ance, Krzyškowi, a zwłaszcza Mikołajowi poczucie, że udało im się „oszukać system”, ale i zrobić coś naprawdę ważnego — dla siebie, dla lokalnej społeczności, dla sztuki. Wiara w (dobrą) literaturę ocaliła grupkę idealistów z industrialnych Gliwic. A i ciebie, widzu, może ocalić — zdawał się mówić Wojcieszek, choć w jego entuzjazm trudno w tym wypadku uwierzyć.

W *Made in Poland*, powstałym w 2010 roku — choć na podstawie scenariusza napisanego niemal dekadę wcześniej — takiej nadziei już nie ma, lecz paradoksalnie, to właśnie w tym elemencie twórczej biografii Wojcieszka literatura odgrywa najważniejszą rolę. Poszukujący języka dla swojego „wkurwienia” Boguś, za namową byłego polonisty zaczytuje się w poezji Władysława Broniewskiego. Z początku rozumie niewiele — podczas wizyty na melinie Wiktora chłopak, widząc półkę z tomikami poezji, sugeruje swojemu nauczycielowi, by je sprzedał. Ten jednak oponuje („Kto czyta stare książki?”) i zamiast tego recytuje Bogusiowi w oryginale jeden z wierszy Osipa Mandelsztama. Młody buntownik reaguje opornie na tę próbę zainteresowania go poezją.

Sam Wiktor nie wystawia zresztą miłośnikom poezji najlepszej oceny — kiedy kompletnie pijany, stojąc na stole w osiedlowym barze piwnym, recytuje *Krzyk ostateczny*, jest jednocześnie tragiczny i żalony. Pozostali klienci uspokajają go, gdy chwilę później narzeka: „Zabraniają mi pić, rozumiesz, a jutro mi zabronią oddychać, a pojutrze mi zabronią marszczyć fredda!”. Wkrótce nauczyciel pada na podłogę w konwulsjach, a w kolejnej scenie widzimy, jak Boguś — w nawiązującej do *Piety* pozie — pod prysznicem próbuje doprowadzić go do ładu. Wtedy jednak Wiktor wpada na pomysł, by z bagażnika swojego „malucha” wydobyć książkę, którą darowuje swemu młodemu przyjacielowi ze słowami: „Broniewski. W nim są wszystkie odpowiedzi”.

Mimo początkowych problemów ze zrozumieniem twórczości poety Boguś bierze sobie do serca radę nauczyciela. Jednak twórczość autora *Komuny Paryskiej* zawiedzie go w kluczowym momencie — po nieudanym spotkaniu z Moniką, próbuje zatrzymać ją, recytując stosowny wiersz miłosny. Niefart sprawia jednak, że natrafia w książce na *Bagnet na broń* — zdecydowanie nieadekwatny do sytuacji. Kiedy dziewczyna odchodzi, rozszluszczony Boguś ciska Broniewskim o ziemię.

Nieznajomość i niewrażliwość na literaturę służy też Wojcieszce do delikatnego zdyskredytowania bohaterów lub „zmiękczenia” groźnych postaci komicz-

nym akcentem. Nieco Tarantinowska scena rozmowy osiedlowych bonzów z *Made in Poland* pokazuje z jednej strony poczciwość agresywnych osiłków, z drugiej specyfikę ich myślenia. Kiedy Tomaszek, goryl Faziego, prosi o streszczenie w kilku zdaniach *Przedwiośnia*, bo „na zaocznych kazali mu napisać”, jego szef opowiada:

Fazi: *Przedwiośnie* jest jak koleś przyjeżdża z zadupia i myśli, że jest zajebiście, bo mu stary naopowiadał, że jest zajebiście. Przyjeżdża, a tu chujosa, w międzyczasie stary kojpnął, więc on się wkurwia, wkurwia, jakoś tak trzysta stron, i w końcu jest tak wkurwiony, że idzie i napierdala się z gliniarzami.

Tomaszek: A co robi w międzyczasie?

Fazi: Kiedy?

Tomaszek: Jak się tak wkurwia przez te trzysta stron.

Fazi: Nie pamiętam, chyba siedzi w domu...

Grześ: Wkurwiony.

Trudno temu zwulgaryzowanemu i uproszczonemu streszczeniu odmówić trafności — w gruncie rzeczy najslynniejsze bodaj dzieło Żeromskiego traktuje właśnie o „wkurwionym koleśiu z zadupia”. Przy okazji, przywołując *Przedwiośnie* ustami wykreowanych przez siebie rzezimieszków, Wojcieszek czyni aluzję do historii Bogusia, który przecież, podobnie jak Cezary Baryka, snuje mrzonki o swojej wersji mgliście pojmowanych „szklanych domów”.

Na koniec tej zdawkowej rekapitulacji „pisarskich” wątków w filmowej twórczości Wojcieszka nie można nie wspomnieć o *Sekrecie* z 2012 roku, ostatnim jego kinowym dziele. Tu także nie zabrakło poezji, choć pojawia się tylko przelotnie i w dość nietypowej formie. Niedługo po przyjeździe do leśnego domu swojego dziadka, Jana, Ksawery ćwiczy w szopie układ choreograficzny do występu jako *drag queen*. Znienacka w pomieszczeniu pojawia się Karolina, z którą przyjechał w odwiedziny. Dotychczas niema, po raz pierwszy wydobywa z siebie głos, monotonicznie recytując wiersz w jidysz. Ksawery z początku zdaje się nie zwracać uwagi na jej słowa, wkrótce jednak widać, że jest coraz bardziej poirytowany. W końcu ucisza swoją towarzyszkę, podkreślając, że zna tekst, który recytowała — to wiersz Cwigi Ajgermana⁷, żydowskiego nauczyciela i poety, który pod koniec II wojny światowej zginął w domu obecnie należącym do Jana.

Niezrozumiały dla polskiego widza język recytowanej poezji staje się w *Sekrecie* oskarżeniem — językiem dybuka, którego podszepty stopniowo opanowują Ksawerego. Swój udział ma w tym zresztą Karolina, wykreowana na postać półfantazmatyczną, której realność można łatwo podać w wątpliwość.

Paradoks kina Wojcieszka polega na tym, że konsekwentnie osadza swoje historie w środowisku niższych warstw polskiego społeczeństwa, usiłując werystycznie odmalować małomiasteczkową czy blokowiskową rzeczywistość — choć niezrządkiem wypadkową mariażu paradokmentalnych zdjęć i groteskowej fabuły jest

⁷ W rzeczywistości ekranowa Karolina recytuje wiersz Maurycego Szymela.

niezbyt wiarygodny efekt. Zwłaszcza że jego bohaterowie zdecydowanie wykraczają poza stereotyp typowego mieszkańca Polski B. Młody mechanik samochodowy rozkochany w twórczości The Smiths zdaje się postacią równie nieprawdopodobną jak „wkurwiony” skinhead Boguś, który próbuje skonkretyzować swój bunt słowami zaczerpniętymi od Broniewskiego. Wojcieszek posługuje się poezją — i szerzej: sztuką — by zaznaczyć wrażliwość swoich bohaterów, wyodrębnić ich z tłumu. Są to przeważnie artystyczne fascynacje „na miarę ich możliwości”. Bo przecież matka Bogusia z *Made in Poland* nie jest entuzjastką Albana Berga czy choćby Mozarta, lecz Krzysztofa Krawczyka, piosenkarza uważanego powszechnie raczej za schlebającego nie najwybredniejszym gustom. Wojcieszek nie obdarza jednak swojej bohaterki takim atrybutem ze złośliwości, wręcz przeciwnie, niegroźne, drobne szaleństwo Ireny zjednuje jej sympatię widzów.

Nie da się też nie zauważyć, że owa specyficzna nobilitacja plebejskiego smaku w pewien sposób ma też podkreślać *image* Wojcieszka jako stronnika i piewcy historii tzw. zwykłych ludzi. Ta strategia, będąca w dużej mierze artystycznym *credo* przyświecającym pierwszym filmom (i sztukom) reżysera, w części jest też zabiegiem marketingowym. Jeśli bowiem do poruszania się w tym kręgu tematycznym dodać autokreację na buntowniczego plebejusza, self-made-mana, który postanowił siłą przebić się do niesprzyjającego mu establishmentu kinematograficznego, wypadkową jest obraz ukochany przez popkulturę: romantyczny, zbuntowany artysta, który agresywnie wykrzykuje swoje (nie najlepsze) zdanie o świecie. Kiedy jednak oddziaływanie tego — urokliwego skądinąd — wizerunku wyczerpało się, pojawił się Wojcieszek-twórca arthouse’owy, bezkompromisowy, eksperymentujący. Wspomniany wcześniej *Sekret* czy najnowszy, zaprezentowany premierowo na wrocławskim festiwalu Nowe Horyzonty 2014 *Jak całkowicie zniknąć*, w ogromnej mierze zaprzeczają *image*’owi na modłę „z chłopą król”. Choć, co ciekawe, w nowych, artystowskich produkcjach wrocławianina wciąż nie brakuje poezji — pojawia się ona jednak w zdecydowanie odmiennym kontekście.

Wiele mówiący jest dobór autorów, których utwory pojawiają się w filmach Wojcieszka. Wśród mniej czy bardziej przypadkowych lektur i literackich fascynacji jego bohaterów nie pojawiają się Miłosz i Szymborska, uznawani za reprezentantów „głębokiego”, filozoficznego nurtu w poezji. Śląski reżyser zamiast tego sięga po dzieła „galerników wrażliwości”, twórców zazwyczaj mniej lub bardziej znanych lub choćby kojarzonych z listy szkolnych lektur. Halina Poświatowska, Edward Stachura czy Władysław Broniewski bez wątpienia nie byli poetami filozofującymi na poziomie, który przekroczyłby intelektualne kompetencje standardowego odbiorcy. Ich twórczość można potraktować utylitarnie, po pierwsze za sprawą faktu, że znani są przede wszystkim z kanonu szkolnych lektur, ale także owiani legendami, które stanowią dodatkowy — jeśli nie główny — kontekst ich pojawienia się w świecie przedstawionym filmu. Poświatowska z racji słabego zdrowia i przedwczesnej śmierci stała się niejako patronką romantycznie zakochanych dziewcząt; Stachu-

ra — wzorcem „poety w drodze”, wrażliwym twardzielem; z kolei maczystowski Broniewski ze swoim niejednoznacznym, partyjnym życiorysem, z łatwością może uosabiać szczerze rewolucyjne ideały i rozczarowanie ich kaleką realizacją.

Bohaterowie Wojcieszka, mówiąc psychoanalitycznym żargonem, „sklejają się” ze swoimi literackimi fascynacjami. Identyfikują się z nimi do tego stopnia, że momentami ich własne wypowiedzi brzmią jak cytaty. Bezkrytycznie chłoną wizję świata zapisanego w kolejnych strofach, w nadziei, że rzeczywistość dopasuje się do ich oczekiwań. Jagodę z *Głośniej od bomb*, Ryśka z *W dół kolorowym wzgórzem* oraz Bogusia (a także jego matkę i częściowo Wiktora) z *Made in Poland* dzieli wiele — ale łączy specyficzny i różnie realizowany, mniej lub bardziej tragiczny bowaryzm. Jak bowiem inaczej wytłumaczyć naiwne poprowadzenie postaci Jagody, które obok pochwał dla roli Magdaleny Schejbal zarzucali reżyserowi krytycy? Jak uzasadnić istnienie agresywnego rebelianta Bogusia, zaczytanego w Broniewskim?

Bowaryzm Wojcieszka nie jest jednak bowaryzmem w dokładnym znaczeniu tego słowa. Jak zauważa Maria Janion w swoim eseju *Pani Bovary i żebrak*⁸, Flaubert przeciwstawiał „bierną emocję” swojej bohaterki uczuciowości, która popychała do aktu twórczego. Postaci z pierwszych obrazów Wojcieszka, choć przepelnione mniej lub bardziej szczytnymi pomysłami na naprawę świata (Ewa w *Zabij ich wszystkich*) albo choćby na swoje życie (Marcin w *Głośniej od bomb*), ograniczały swoją aktywność do zadeklarowania wszem i wobec własnej wizji rzeczywistości. Te deklaracje nie wiązały się jednak ze szczególnym działaniem — w przypadku Ewy zaś przyniosły (pośrednio) wręcz tragiczny skutek. Z kolei bohaterowie *Doskonalego popołudnia* i *Made in Poland* przyjmują — różnie realizowaną — strategię „sam przeciw wszystkim”. W pierwszym z tych dzieł przynosi ona sukces, w drugim zaś efekt jest już dużo gorszy czy wręcz żaden. W przeciwieństwie do obrazu z początku filmu: Bogoś nie nawołuje już do rewolty sam, lecz w towarzystwie swojego stronnika Emila. Rezultat jest jednak mizerny — tym razem w oknach blokowiska nie pojawia się nikt, kto odpowiedziałby na ich wezwanie. Pozostają im więc dalsze marzenia o rewolucji.

Idąc dalej za przywołanym esejem Janion, bowaryzm niesie z sobą pewną dwuznaczność. Z jednej strony samego Flauberta raził romantyzm, dla wyrażania sentymentalnych marzeń znajdujący ujście w malowniczym pomieszaniu stylów, którego konsekwencją był kicz. Z drugiej zaś sam pisarz przyznawał się, nie bez nutki zażenowania: „ja również miałem swój okres nerwowości, sentymentalizmu, i noszę jeszcze, jako galernik, piętno tego na karku”⁹. Zdaje się, że także Wojcieszek mógłby podpisać się pod zdaniem francuskiego naturalisty. Trudno wszak uznać, że jako reżyser i scenarzysta nie miał świadomości, iż wykorzystywana przez niego — w duchu romantyczna — topika przemiany bohaterów pod wpływem lektury jest

⁸ M. Janion, *Pani Bovary i żebrak*, [w:] *Prace wybrane. Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 205.

⁹ Cyt. za: M. Janion, *op. cit.*, s. 209.

mało wiarygodna, przynajmniej w kinie o realistycznych aspiracjach. Mieści się ona jednak w stylistycznej warstwie filmu i szerzej w uniwersum Wojcieszka zaludnionym przez postaci pragnące innego życia, którego strzępy odnajdują w przeczytanych książkach czy ulubionych piosenkach, tęskniące za lepszym światem, ale zazwyczaj bezradne i pozbawione sprawczości.

W tym kontekście uzasadnienie znajduje konsekwentna literackość świata kreowanego przez Wojcieszka. Literackość, którą uznać można za strategię autorską — odejście od obowiązującego w kinie społecznym weryzmu na rzecz rzeczywistości postulowanej. To, co bez problemu odczytywane jest przez widownię teatralną, dla której umowność zasad przedstawionego świata jest przecież oczywista, stanowi jednak problem w odbiorze filmów. Abstrahując bowiem od sporów o to, czy Przemysław Wojcieszka, mówiąc kolokwialnie, „robi dobre kino”, jego dorobek kinematograficzny w równej mierze co z polskiej literatury, wyrasta z teatru. Na tym polu zresztą odnosi on wciąż duże sukcesy, przede wszystkim jako realizator autorskich sztuk. Pozbawiony kierunkowego wykształcenia reżyser wniósł na polskie sceny świeżość spojrzenia i nową, charakterystyczną stylistykę. Piotr Kletowski pisze o twórcy *Głośniejszy od bomb*, że jest

[c]złowiekiem, który przychodzi z partyzanckiego kina offowego i zauroczony nim stara się położyć filmową dynamikę z teatralnym namysłem. Wojcieszka bierze teatralną formę — wyrażającą się w przewadze słowa mówionego nad mimiką, gestem i akcją (wyznacznikami widowiska filmowego) — i na sposób filmowy dynamizuje ją [...]. Coś, co było przyczyną słabości filmów Wojcieszka, zwłaszcza ostatnich, czyli przewaga słowa mówionego nad filmowym gestem, w teatrze staje się atutem reżyserskiej kreacji, której owocem jest rodzaj „teatralnego filmu”, gdzie dynamiczna akcja [...] wyraża się właśnie za pomocą słów¹⁰.

Spojrzenie na filmy Wojcieszka od strony zawartych w nich wątków literackich ukazuje jego „osobność” na tle innych twórców pokolenia debiutującego na przełomie wieku XX i XXI. Jednocześnie także dość wyraźnie obnaża główny mankament kina twórcy *Sekretu*, mniej lub bardziej wprost wyrażany przez krytyków. Specyficzna maniera Wojcieszka zasadza się na kruchości jego upodobania do młodzieńczego entuzjazmu i wiary w zmianę — w tym wypadku w zacerpniętą z romantycznej topiki przemianę pod wpływem lektury. Bohaterowie, którzy jak Jagoda i Boguś, po przeczytaniu kilku wierszy postanawiają zarzucić przeklinanie albo zmieniać świat, są atrakcyjni, ale jednocześnie zupełnie niewiarygodni. „Genialna” powieść, która niemalże spada z nieba, ratując portfele i marzenia młodych wydawców w *Doskonałym popołudniu* to przykład *deus ex machina* rodem z kiepskiej powieści. To, co — jak słusznie zauważa Kletowski — broni się na deskach teatru, niekoniecznie sprawdza się na ekranie. Ta ryzykowna, choć konsekwentna strategia artystyczna stała się znakiem rozpoznawczym Wojcieszka-trybuna plebejskiego. Szybko się jednak wyczerpała — swój udział miała w tym zapewne niechęć

¹⁰ P. Kletowski, *Trylogia młodości*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 47; 2008, nr 8.

krytyków, którzy wielokrotnie wytykali dziełom reżysera niewiarygodność. To, co u progu kariery dodawało kolorytu działalności wrocławianina, szybko okazało się jego przekleństwem.

Sam Wojcieszek reprodukowałam buntowniczą postawę swoich bohaterów. Wielokrotnie deklarował swoją niechęć wobec krytyków i dziennikarzy kulturalnych, nietrudno jednak zauważyć, że lubi z nimi „pogrywać”. Podobnie jak Lars Von Trier (choć, z oczywistych względów, na zdecydowanie mniejszą skalę), lubuje się w ostrych wypowiedziach, wyraźnie obliczonych na wywołanie kontrowersji i zdobycie tzw. *publicity*. Słowa to jedna z ulubionych broni samego Wojcieszka, ale też jedyny bodaj atrybut zakochanych w poezji bohaterów Wojcieszka, który daje im jako takie sprawstwo — lub chociaż jego złudzenie. Autor *W dół kolorowym wzgórzem* konsekwentnie wprowadza do swojego świata elementy tyleż urokliwe, ile mało wiarygodne — od rockowego zespołu Komety przygrywającego na pogrzebie i stypie ojca Marcina w *Głośniej od bomb* (co, dla niezorientowanych, nie jest w Polsce popularną praktyką), po ostatni *Sekret*, z *drag queen*, nie występującym w niszowych gejowskich klubach, lecz uświetniającym duże imprezy biznesowe. Obdarzając swoich bohaterów tak niekonwencjonalnymi, literackimi atrybutami, Wojcieszek postuluje istnienie polskiej „rzeczywistości 2.0” — zbliżonej do tej, którą widzimy na ulicy, ale jednak lepszej, bardziej przyjaznej, lżejszej do zniesienia za sprawą humoru, optymizmu, niegasnącej nadziei na poprawę. Czy to rzeczywistość wiarygodna? To nieważne — zdaje się mówić reżyser — grunt, że daje choć iskry pocieszenia, które w polskim kinie jest towarem deficytowym. Bo w końcu, parafrazując słowa Henryka Knysoka z *Doskonałego popołudnia*, czy musimy oglądać realistyczne kino, żeby wiedzieć jak jest?

BOVARY IS US. PRZEMYSŁAW WOJCIESZEK'S ROMANCE WITH LITERATURE

Summary

The main topic of the article are literary inspirations present in the cinema of a Polish filmmaker, scriptwriter and playwright Przemysław Wojcieszek. Since *Zabij ich wszystkich* (*Kill 'em all*, 1999), his directorial debut, he maintains the image of a social realist filmmaker, while creating an alternative reality of his own. The author analyses an abundant presence of literature — mainly Polish poetry — in Wojcieszek's movies and its influence on the style of his works. In conclusion, the author proposes an interpretational key to Wojcieszek's cinema. Most of his characters are created with a significant touch of bovarism; the books they read fuel their craving for an unspecific better and more purposeful life. Their yearning, however, in most cases remains insatiable.

Translated by Łukasz Jaroń