

Małgorzata Jakubowska
ORCID: 0000-0002-9288-774X
Uniwersytet Łódzki

Peryferie ideologii — „patrzac z ukosa” na *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha J. Hasa i *Monument* Jagody Szelc

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.5>

Periphery of ideology — “looking avry” at *The Hourglass Sanatorium* by Wojciech J. Has and *The Monument* by Jagoda Szelc

Abstract

The main topic of the article is the use of ideological criticism (as presented by Slavoj Žižek) as a method in comparative analysis of *The Hourglass Sanatorium* by W.J. Has and *The Monument* by J. Szelc. The author not only looks for objective determinations of social reality, but also for its hidden forms. The conclusions allow us to see the dynamics of changes in the symbolic orders that implicitly organize the narrative structures of both films. Furthermore, in this perspective they become a diagnosis of the present in the face of Polish “year of dangerous dreams”.

Keywords

ideological criticism, film analysis, Slavoj Žižek, *The Hourglass Sanatorium*, *The Monument*

Proponuję zbudowanie nieco innego modelu krytyki ideologicznej, a następnie jego zastosowanie w analizie filmów, które wydają się pod każdym względem odmienne. Krytyka ideologiczna nie jest kategorią jednoznaczną. Nie powinno to dziwić, skoro samo pojęcie ideologii definiować można z bardzo różnych pozycji epistemologicznych¹. W tym kontekście oba terminy: krytyka i ideologia — domagają się doprecyzowania i uważnego

1 Por. K. Świrak, *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Warszawa 2018.

przyjrzenia się ich wzajemnej relacji. Zatem w pierwszej, teoretycznej części rozpocznę od założeń przyjętych zarówno w obszarze teorii ideologii, jak i metodologii analizy tekstów audiowizualnych (**Ideo-logia**), a następnie skrótowo omówię kategorie stosowane przeze mnie do przecinania ideologicznych „więzów” (**Wyobrażone — Symboliczne — Realne**). Dopiero wtedy skoncentruję się na części analitycznej i wezmę na filmoznawczy warsztat *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha J. Hasa i *Monument* Jagody Szalc, wnosząc całkowicie inne spojrzenie do recepcji tych filmów poprzez uchylanie ideologicznej zasłony dzięki konfrontacji punktów widzenia. Struktura części analitycznej została podzielona na pięć segmentów. Najpierw zarysuję tło historyczno-ideowe obu tekstów kultury (**Lokomotywa dziejów**). Natomiast w filmoznawczych analizach wykorzystam metodę strukturalną (w badaniu wątków fabularnych, motywów, metafor i figur archetypicznych), co pozwoli zorganizować esej w „przeglądające się wzajemnie” pary: **pociąg widmo / autokar w zaświaty, sanatorium / ośrodek wypoczynkowo-szkoleniowy** oraz **mechanizmy czasu i władzy**. Uwzględnię analizę formalną oraz kulturową, z wykorzystaniem „psychoanalitycznej aparatury”.

Ideo-logia

Wyjścia poza ideologię nie ma, można jedynie rozpruć jej „szwy”, wskazując na antagonizmy i przebłyki Realnego — tę tezę Slavoję Žižka, powtarzaną w różny sposób w jego wszystkich pracach², uznaję za punkt wyjścia własnych rozważań. Podążając psychoanalitycznym tropem, ideologię rozumiem wielopoziomowo — przede wszystkim jako „zbiorowy sen”, który śni bez wyjątku każda jednostka. To mityczne uniwersum, które nadaje fantazmatowi świata rzeczywistego najgłębszą, nieświadomą strukturę i sens. Na drugim poziomie traktuję ideologię jako konkretne miejsce i czas, w którym spotykają się i łączą z sobą nie tylko stosunki produkcji i miejsce w strukturze społecznej, ale także świadome i nieświadome wyobrażenia podmiotu o sobie samym i społeczno-politycznych relacjach, w których uczestniczy. Do zadań analizy ideologicznej należy nie tylko wskazanie na „obiektywne determinacje” rzeczywistości społecznej, ale również ukazanie, że są one jednocześnie „subiektywnymi determinacjami myślenia”³. *Przekleństwo fantazji*⁴ i cały jej paradoks polega na tym, że pozbawia podmiotowości,

2 Na polski zostało przetłumaczonych i wydanych, przede wszystkim nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej, kilkanaście książek Žižka, w których powraca ta teza.

3 S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Warszawa 2012, s. 19.

4 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009.

jednak nie możemy jej odrzucić, bo jednocześnie jej potrzebujemy, aby mieć iluzję własnej decyzyjności. Od początku dosłownie wszystko zmusza ludzi do używania uszytych na miarę społecznych kostiumów i stanowi rodzaj „kaftana bezpieczeństwa”⁵. W efekcie wierzymy, że poglądy, które głosimy, zostały indywidualnie i świadomie ukształtowane. Jednak każde najbardziej intymne przeżycie, myśl i pragnienie nie są „nasze”, lecz dla nas wyprodukowane lub produkowane przez nas pod dyktando innych, tkwiących w tym samym *perpetuum mobile* idei. Nie tylko podmiot nigdy nie jest Panem u siebie⁶, ale, co gorsza, rekompensuje to, starając się być Panem u Innego. Nie chodzi o to, że nie dostrzegamy ideologii i manipulacji na poziomie życia społecznego, raczej o to, że cynicznie „przymykamy na nie oko”, zajmując wygodne pozycje „quasi-dystansu”. Jednym z kluczowych składników ideologii pozostaje nie tyle „zakaz myślenia”, o którym pisze Žižek⁷, ile „wolność od myślenia”⁸ — oddanie tej aktywności „własnej” grupie, poleganie na jej sądach i niewychodzenie poza wyznaczone granice „światopoglądu”.

Bliskie jest mi przekonanie, wywiedzione z poglądów Luisa Althussera i wylansowane przez krytykę francuską po przełomie roku 1968, o szczególnej roli kina, które zawsze produkuje/reprodukuje ideologię, będąc aparatem działającym poza świadomością twórców i odbiorców⁹. W tej perspektywie rola masowej produkcji kinematograficznej sprowadza się do dostarczania z gruntu fałszywych, ale pokrzepiających fabuł, które idealnie podtrzymują panujący system, czyniąc z widza rodzaj „nakręcanego” automatu. Dziś dosłownie wszystkiego uczymy się z ekranów, które przesłaniają równie fikcyjne i ideologiczne, choć pozornie „obiektywne”, rzeczywistości. Tę myśl ekscentryczny profesor z Lublany wielokrotnie powtarza w swoich publikacjach, żonglując wciąż innymi przykładami z filmowych narracji¹⁰,

- 5 H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg (cz. I i III), M. Szawiel (cz. II), t. 2, Warszawa 2008, s. 242.
- 6 S. Žižek pisze: „jestem pozbawiony nawet mojego najbardziej intymnego, »subiektywnego« doświadczenia tego, w jaki sposób »rzeczy naprawdę mi się wydają«”. *Idem, Przekleństwo fantazji...*, s. 259.
- 7 S. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, London 2011, s. 3.
- 8 Sądzę, że to jedna z wolności demokratycznych, *de facto* równie niebezpieczna jak „ucieczka od wolności”, leżąca u podstaw nazizmu. Por. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. A. Ziemiński, Warszawa 2007.
- 9 L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Warszawa 2006.
- 10 Kuba Mikurda: „Takie »użytkowe« podejście do kina ściągnęło [...] na głowę Žižka ostrą krytykę”. *Idem, Trzecia pigułka. Kino w teorii Slavoj Žižka*, „Ekran” 2018, nr 3/4 (43/44), http://ekran.org.pl/kino_wspolczesne/trzecia-pigułka-kino-w-teorii-slavoja-zizka/ (dostęp: 1.06.2023).

nie proponuje jednak spójnej metodologii całościowej analizy dzieł audiowizualnych¹¹. Wykorzystam „patrzenie z ukosa”¹² jako wielozadaniowe narzędzie: do analizy, ale też do reinterpretacji krytyki ideologicznej.

I tu pojawiają się dwie kluczowe kwestie, które krótko można określić jako „centrum a peryferie” oraz „dystans czasowy — jego brak”. Czym innym niż proponowane podejście są badania filmów, w których ich twórcy i twórczynie wprost podejmują aktualne tematy ideologiczne, zajmując obywatelskie stanowisko czy włączając się w światopoglądowe debaty. Przyjmuję, że wtedy problem przyjętej postawy ideowej znajduje się w centrum fabularnych zdarzeń, a kino pełni funkcję społecznego lustra. Historyczny dystans i zakorzenienie w innej przestrzeni ideowej umożliwiają analizę potrafiącą wiele wniesić do zrozumienia epoki, o której opowiada, jednak często opiera się ona na błędnym założeniu, że można odróżnić manipulację propagandy od „właściwego myślenia politycznego”¹³. Taka sama strategia odniesiona do produkcji kinowych współczesnych badaczowi i przedstawiających bieżące kwestie społeczno-polityczno-ideologiczne pozostaje skazana na wątpliwy sukces poznawczy: filmoznawca albo dowodzi tego, co już udowodnione w samym filmie, albo stawia tezy, mające zdyskredytować „politycznego przeciwnika”¹⁴. Tak rozumiana „krytyka” nie jest moim celem i, jak sądzę, z perspektywy metodologicznej nie powinna być określana tym mianem. A jednak, jak pisze Świrek, „krytyka ideologii jest możliwa, ale niekoniecznie w naiwnej formie demaskacji stanowisk innych niż własne”¹⁵.

Zatem krytyka ideologiczna, w przeciwieństwie do analizy, powinna zakładać „spojrzenie z ukosa” na to, co pozornie ukryte bądź zmarginalizowane, ale „opowiada się” ponad fabularnymi zdarzeniami. Proponuję analizę porównawczą dwóch filmów z różnego społeczno-politycznego miejsca i czasu. Z pozoru obie produkcje: *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha J. Hasa i *Monument* Jagody Szalc więcej dzieli, niż łączy, co zamierzam przekuć w poznawczą wartość — możliwość obserwacji ideologicznego

- 11 Poglądy Žižka w szeroki filmoznawczy obieg włączyła *Z-boczona historia kina* (reż. S. Fiennes, 2006), w Polsce zaś *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki, Warszawa 2011.
- 12 S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2 (49/50).
- 13 Postawa badawcza Hannah Arendt jest tu emblematyczna. Por. K. Świrek, *Trzy końce ideologii — najważniejsze dwudziestowieczne ujęcia problemu*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2013, nr 1/41, s. 45–47, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/nsw/issue/view/174> (dostęp: 1.10.2023).
- 14 Taka praktyka jest tym bardziej szkodliwa, gdy pretenduje do „obiektywnego” opisu zjawiska. Por. K. Kornacki, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości polskich reżyserek*, „Images” 30, 2021, nr 39, s. 157–182.
- 15 K. Świrek, *Trzy końce ideologii...*, s. 51.

porządku z dwóch perspektyw. Zamierzam ukazać, w jaki sposób podejmowane tematy, ich organizacja fabularna i formalna mogą „przełgądać się w sobie”, aby zarówno różnice, jak i podobieństwa wybrzmiały w kontekście artystycznym i ideologicznym. Ta strategia luster posiada zresztą głębsze uzasadnienie. Nie chodzi mi o proste zastąpienie modelu „kino jako lustro” formułą „lustro jako kino”, co proponuje Joan Copjec¹⁶. Uznaję bowiem, iż oba konstrukty oferują dyskursywną siłę, ale tylko wtedy, gdy „działają” razem, tworząc komplementarny układ. Korzystanie ze zwierciadlanych wizerunków postrzegam jako metodologiczną szansę, aby odbić spojrzenie „ideologicznego bazyliuszka”.

Zalety analizy porównawczej, jako metody o rodowodzie strukturalistycznym, nie sprowadzają się jedynie do odkrywania poszczególnych elementów w systemie jednostek semantycznych, równie ważny staje się bowiem brak jako „znaczące puste miejsce” i jego przemieszczanie. Dzięki takiemu zestawieniu pragnę nie tyle odsłonić „wieczne” struktury ideologiczne, które zakładali Lacan i Althusser, ile ukazać ich wewnętrzną dynamikę. Płaszczyzną, na której umieszczę polityki narracyjne obu realizacji, będzie różnie rozwijany temat zaświatów, niejako dosłownie spełniając postulat, o którym pisał Žižek: „Zapewne najlepszą metodą na uchwycenie istoty pewnej epoki jest zwrócenie uwagi nie na jej wyraźne cechy, definiujące ją konstrukcje społeczne i ideologiczne, lecz na przepędzone duchy, które w niej straszają; jakkolwiek duchy te zamieszkują regiony bytów nieistniejących, to jednak upierają się przy swoim istnieniu i zachowują swą siłę sprawczą”¹⁷.

Realne — Wyobrażone — Symboliczne

Używając lacanowskiego aparatu pojęciowego, słoweński socjolog wprowadza w ruch triadę pojęć. Realne to traumatyczne „jądro ciemności” zarówno w psychice, jak i systemie społeczno-politycznym, coś, co jest wypierane, a ślady jego działania wymazywane i zapomniane. To mroczna otchłań *libido* i potwór — żądne mordu, niezniszczalne zło¹⁸. Bezpośrednie spotkanie z Realnym obezwładnia, grozi zmiążdżeniem symbolicznej budowli. „Jedyną drogą do wytrzymania Realnego, gdy zbliża się za bardzo — czyli jedyną metodą, by uniknąć psychozy — jest uczynienie z niego fikcji”¹⁹.

16 J. Copjec, *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, „October” 49, 1989, s. 53–71, <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28198922%2949%3C53%3A%20SFTFA%3E2.o.CO%3B2-7> (dostęp: 2.10.2023).

17 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 3.

18 Por. S. Žižek, *Kłopoty z Realnym, czyli Lacan ogląda Obcego*, [w:] *idem, Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.

19 S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń...*, s. 102.

Wyobrażone dotyczy fantazmatu na temat „moich” pragnień, poglądów, działań jako sfery „wolnej” i „indywidualnej” podmiotowości. Już nie wystarczy za Lacanem powiedzieć, że podmiot ufundowany został na braku czy pęknięciu, którym rządzi niezaspokojone pożądanie napędzane przez „ja chcę”. Trzeba radykalizować tę tezę — podmiot jest pusty. Wyobrażone „centrum” subiektywności reprezentuje w interpretacji Žižka całkowicie fałszywe przekonanie, „ja chcę” pozostaje bowiem skonstruowane przez ideologię, w której przedmiot (bo już nie podmiot działań) funkcjonuje. Fantazmat o samostanowieniu leczy objawy pustki, działa jak balsam pozwalający przetrwać w kleszczach ideologicznego systemu.

Rejestr Symbolicznego oznacza wyabstrahowany, ale sprawnie działający ideologiczny fantazmat, „mityczne uniwersum” oferujące stabilność i bezpieczeństwo. Nieświadomy Porządek ugruntowany jest na Lacanowskim Prawie Ojca, który poucza i wymaga, każe i obiecuje nagrodę. Pytanie „Czego Ojciec (ale także Inni) chce ode mnie?” oznacza zatem organizację władzy nad jednostką wpisaną w „zewnętrzny” porządek społeczno-polityczny, ale również „wewnętrzne” uwarunkowanie, aby starać się spełnić oczekiwania Ojca, które zawsze pozostają „wygórowane” i „nie do spełnienia”. Lacanowska maszyna wyrasta z patriarchalnego systemu zorganizowanego wokół — jak to zgrabnie ujmuje jej propagator — „wzniesłego obiektu ideologii”²⁰. Dyskurs Wyobrażeniowo-Symboliczny nie oznacza wąsko rozumianej ideologii, ale jej panowanie we wszelkich rejestrach i praktykach społecznych.

Lokomotywa dziejów

Wojciech Jerzy Has w chwili premiery *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) cieszył się ustaloną światową renomą po sukcesach *Jak być kochaną* (1963) i *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1965). Już od 1963 roku pracował nad projektem ekranizacji poetyckiej prozy Schulza, w opiniach znawców literatury fenomenu nieprzekładalnego na medium filmowe. Jednak polityczna aura nie sprzyjała podjęciu tego tematu. Zdecydował się najpierw skoncentrować na adaptacji prozy Jana Potockiego i dopiero po jej ukończeniu powrócić do przerwanych prac nad *Sanatorium...* Jednak w 1968 roku wybuchła zakrojona na szeroką skalę nagonka wymierzona w żydowską społeczność. Z partyjnych mównic wybrzmiewały hasła: „Żydzi precz!”, „Polska dla Polaków”, „Syjoniści do Syjonu”. „Żydowski wróg” miał odciągnąć uwagę społeczeństwa od antydemokratycznych prześladowań. Na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego 8 marca 1968 roku studenci zorganizowali

pokojowy wiec w obronie podstawowych swobód obywatelskich. Domagano się zniesienia cenzury, niezawisłego sądownictwa i powołania Trybunału Konstytucyjnego. Oddziały ormowców i milicji zaatakowały studentów i pracowników naukowych. Wieści o tych wydarzeniach dotarły także do Szkoły Filmowej w Łodzi. Studenci (między innymi Krzysztof Kiesłowski, Krzysztof Rogulski, Grzegorz Królikiewicz) przystąpili do organizacji strajku. Na skutek poparcia studenckiego protestu rektor Jerzy Toeplitz oraz prorektorzy Stanisław Wohl i Roman Wajdowicz otrzymali dymisję, a Jerzy Bossak utracił stanowisko. Zarówno Wohl, jak i Bossak byli bliskimi współpracownikami Hasa. Zamykano zespoły filmowe. „Miejsca wyrzuconych z uczelni profesorów zajęli tzw. docenci marcowi, o których opowiadano później dowcipy: »Wydał skrypt i dwóch kolegów«²¹. Wielu artystów i filmowców żydowskiego pochodzenia zostało zmuszonych do wyjazdu z kraju — razem z nimi wybitni intelektualiści, między innymi Zygmunt Bauman, Leszek Kołakowski, Krzysztof Pomian²². Z Polski wyjechało według różnych źródeł od 15 do 20 tysięcy osób. Szczególnym symbolem okazał się Dworzec Gdański, z którego wielu emigrantów marcowych wyjechało do państw zachodnich, gdyż podczas drugiej wojny światowej z tego samego miejsca odchodziły transporty do obozu zagłady w Treblince²³.

Has, mając żydowskie korzenie, wystąpił przeciwko tej polityce. Już w styczniu 1970 roku szczegółowa koncepcja była na ukończeniu, a reżyser zdeterminowany, aby film mimo przeszkód został zrealizowany. W rozmowie z Konradem Eberhardtem tak opowiadał o swoich planach: „Przez całe życie właściwie przygotowywałem się do przeniesienia na ekran prozy Bruno Schulza, *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obecnie zdecydowałem się przewyciężyć i jednak zrealizować ten projekt. Wydaje mi się, że nie mogę zrezygnować z filmu, który od dawna widzę. Taka rezygnacja musiałaby się odbić na mojej dalszej twórczości, spowodować wstrząs²⁴. Reżyser wielokrotnie powracał w wywiadach do tej szczególnej „konieczności”²⁵, jakby zrealizowanie snu o drohobyckiej Atlantydzie płynęło z najgłębszych rewirów psychiki.

21 P. Osęka, *Marzec 1968. Według propagandy był to młodzieżowy protest uknuty przez „syjonistów”*, „Gazeta Wyborcza” 5.03.2018, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,23084654,marzec-1968-mlodziezowy-protest-uknuty-przez-syjonistow.html> (dostęp: 18.03.2023).

22 P. Osęka, *Marzec '68*, Kraków 2008.

23 A. Albert, *Najnowsza historia Polski 1918–1980*, Warszawa 2003, s. 870.

24 *Wojciech Has — rozmowa z W. Eberhardtem*, „Ekran” 4.01.1970, cyt za: J. Has, *Życie w drugim planie*, Warszawa 2010, s. 127.

25 W. Has, *Dramat czasu, wyobraźni i pamięci*, rozmowę przeprowadził A. Markowski, „Film” 1971, nr 30, s. 7.

Problemem było finansowanie i znalezienie zespołu filmowego, który podjąłby się produkcji. Pomarcowa nagonka wciąż trwała, chociaż na miejsce Władysława Gomułki władze partyjne wybrały Edwarda Gierka, co dawało nieśmiałą nadzieję na prodemokratyczne zmiany. W styczniu 1971 roku swoją działalność rozpoczął zespół „Silesia”. Jadwiga Has — ówczesna żona reżysera — tak relacjonowała wydarzenia związane z powstawaniem filmu:

Kazimierz Kutz [kierownik zespołu — uzupeł. M.J.] podjął się wręcz niewykonalnego zadania — doprowadzenia do realizacji *Sanatorium pod Klepsydrą*. [...] Pomijając Naczelny Urząd Kinematografii, udał się na sam szczyt, czyli do KC, gdzie kierownictwo w wydziale kultury objął nowy, młody człowiek. W wyniku [...] negocjacji [...] zobowiązał się nakręcić film na podstawie książki młodego, lansowanego przez partię łódzkiego autora, w zamian za zgodę na realizację *Sanatorium pod Klepsydrą*. Chciał za wszelką cenę dotrzymać danego Wojtkowi słowa. Ryzykował przy tym własną głową²⁶.

Has intensywnie pracował, rozpisując ujęcia na papierze milimetrowym z linijką i ekerką — z maksymalną dokładnością i precyzją tak, aby każdy kadr został przemyślany i szczegółowo zaplanowany. Mimo piętujących się trudności film powstał. Co więcej, w 1973 bez wiedzy i zgody ówczesnych władz kopia została przemycona na Festiwal Filmowy w Cannes, gdzie film zdobył Nagrodę Jury, „a drugą, o której mało kto wie, Nagrodę Producentów, zabrał ze sobą Manfred Durniok za niewspółmiernie niski budżet w stosunku do osiągniętych efektów ekranowych”²⁷. Władze okazały się jednak pamiętliwe. Wojciech Jerzy Has zapłacił za brak subordynacji przymusowym milczeniem. Przez niemal dziesięć lat nie udało mu się zrealizować kolejnego filmu.

Jagoda Szcel w 2016 roku skończyła studia w Szkole Filmowej w Łodzi. Jej drugi film, *Monument* (2018), miał być antidotum na sukces debiutu — pełnometrażowej fabuły *Wieża. Jasny dzień* (2017). Zrealizowany został błyskawicznie na zamówienie Szkoły Filmowej — jako praca dyplomowa studentów wydziału aktorskiego za minimalny budżet 100 tysięcy. Część scen została zaimprovizowana, do filmu włączono prowadzone przez Annę Skorupę warsztaty aktorskie z pracy ciałem i głosem. Mamy tu zatem do czynienia nie tyle z drobiazgowo przeanalizowanym uniwersum, ile raczej z intuicyjną kreacją, pełną spontanicznych decyzji. Reżyserka miała zapewnioną swobodę twórczą, choć limitowaną czasem i budżetem. W 2018 roku trwały oficjalne i nieoficjalne obchody pięćdziesiątej rocznicy

26 J. Has, *Życie w drugim planie...*, s. 130–131.

27 *Ibidem*, s. 137.

Marca '68 w Polsce. Przypominano symboliczny wymiar Dworca Gdańskiego: „Tysiące ludzi oddały hołd Polakom pochodzenia żydowskiego, którzy zostali w 1968 roku wypędzeni z kraju [...]. Zebrani przy Dworcu Gdańskim ułożyli z kartonów napis: »Prawda i pojednanie«. Stali też z hasłem: »Wszyscy jesteśmy Żydami«”²⁸. Innym tłem realizacji filmu Szelc pozostaje działalność Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, który powstał we wrześniu 2016 roku — gdy rządowa większość w sejmie odrzuciła projekt ustawy „Ratujmy kobiety”, domagający się liberalizacji przepisów aborcyjnych na wzór innych krajów UE, jednocześnie kierując do prac komisji projekt „Stop aborcji”, który w sposób drastyczny je ograniczał. Akcja protestacyjna „Czarny poniedziałek” odbyła się równocześnie w 147 miastach, a udział w niej wzięło od 100 do 200 tysięcy osób. Ruch społeczny przyjmował coraz bardziej masowy i antyrządowy charakter, obok haseł „Piekło kobiet”, „Oprócz macicy mam też mózg”, „Moje ciało, mój wybór” niesiono transparenty „Jarek, o rety twój rząd obalą kobiety”, „Kot może zostać, reszta wypier*****”²⁹. W latach 2016–2018 ideowa dynamika emancypacji kobiet obejmowała upominanie się o prawa społeczności LGBT: „Miłość, godność, różnorodność”, „Tęcza nie zabija, homofobia tak”, co ściśle wiązano z żądaniem przestrzegania praw człowieka i poszanowania swobód obywatelskich, włączając ruch w obronę niezależnego sądownictwa i manifestacje przeciw dekonstrukcji Trybunału Konstytucyjnego. Polska w tym czasie znajdowała się w oku rozpędzającego się ideologicznego cyklonu, w którym wirowały doktrynerskie hasła, a emocjonalny impet zastępował niegdyś spójne i logiczne struktury ideologicznego myślenia, o których pisała Hannah Arendt. Cynicznie napędzana przez demagogów i rządową telewizję mowa nienawiści polaryzowała postawy, dzieląc społeczeństwo na dwa przeciwstawne obozy. To, co dla jednych służyło obronie godności i wolności wyboru, dla innych było zamachem na ludzkie życie, choć jeszcze nienarodzone. Wzywanie przez jednych do prawa i sprawiedliwości dla innych oznaczało bezprawie i systemowe niszczenie demokracji, mogące prowadzić do rządów autorytarnych. Zatem problemem są nie tyle przeciwstawne kierunki w starciach między ideologiami — co podkreślał Žižek w *Roku niebezpiecznych marzeń*, ile dyskurs, w którym te same sztandary powiewają po obu stronach barykady, w każdym obozie znacząc coś dokładnie przeciwnego. Inny kluczowy podział przebiega

28 K. Siałkowski, *Rocznica Marca '68. Tłumy przy Dworcu Gdańskim. Odczytano „list do przyjaciół Żydów” w trzech językach*, „Gazeta Wyborcza” 11.03.2018 (dostęp: 13.03.2023).

29 Por. <https://szpilkiwplecaku.pl/hasla-z-protestow-kobiet/>. Hasła imiennie wskazywały na szefa partii Prawo i Sprawiedliwość Jarosława Kaczyńskiego, znanego między innymi z miłości do swojego kota.

na linii zaangażowania w walkę o idee i całkowitej obojętności wobec niej — na zasadzie wspomnianej „wolności od myślenia”. Chcę podkreślić w tym miejscu tezę autora *Trzech końców ideologii*: „Krytyk nie zapewnia sobie stanowiska poza ideologią, ale opowiada o własnym doświadczeniu ideologii”³⁰. Zatem prezentowany opis nie pretenduje do „obiektywnego”, choć z taką intencją był tworzony. Jako badaczka pozytywnie oceniam zarówno feministyczny ruch, jak i obronę demokracji (jako jedyne go znanego systemu politycznego dającego odpór reżimowi).

Monument miał polską premierę w 2019 roku. Nie został obsypany nagrodami, ale z pewnością nie przemknął bez echa³¹. Reżyserka z rozbrajającą szczerością wyznała po premierze: „Lubię myśleć, że traktowanie *Monumentu* jako filmu to jest trochę takie tere-fere, bo naprawdę to jest on pewną rejestracją, a w szerszym ujęciu — tylko i aż dodatkiem do tego, co udało się nam zrobić z tym rokiem studentów. Tym czymś do zrobienia w ramach »filmu« jest (nie powiem »rytuał« , bo to słowo się zebzdziło i nie lubię go) *ceremonium*, zamknięcie ich i mojego studiowania”³².

Pociąg widmo vs. autokar w zaświaty

W ekspozycji *Sanatorium pod Klepsydrą* przez okno pasażerskiego wagonu widzimy w zwolnionym tempie nagie konary drzew i kruki — zwiastuny śmierci. Ten widok pozornie oddaje mijane podczas podróży zimowe krajobrazy. Jednak ekran w ekranie rozbija iluzję przedstawienia, szerokokątny obiektyw zniekształca bowiem widoki szarego nieba w quasi-zamkniętą kopułę. Wewnątrz pociągu zimna poświata oświetla twarze zmarłych, poruszających się w rytm jadącego pociągu. Has już w pierwszym ujęciu buduje atmosferę koszmaru sennego. Odrapane farby na ścianach, drewniane prycze jak w obozowych barakach tworzą wizualne znaki, kreujące odwołania do Holocaustu i pociągów śmierci. Ścieżkę audialną (z muzyką Jerzego Maksymiuka) przepełniają niepokojące dźwięki i szepty, dochodzące jakby ze świata umarłych. Józef wysiada z pociągu i idzie do sanatorium, depcząc po górach usypanych

30 K. Świrek, *Trzy końce ideologii...*, s. 51.

31 Film zdobył nominację w konkursie Złoty Pazur w 2018 roku na FPF w Gdyni oraz dwie nagrody: Specjalne Wyróżnienia w Konkursie PFF OFF Kamera 2019 oraz w KFF WISŁA 2020.

32 Ł. Kaczyński, *Wywiad z Jagodą Szela*, <https://przekroj.pl/kultura/usmiercanie-czarownicy-lukasz-kaczynski> (dostęp: 6.01.2021).

z ludzkich grobów³³. Czy w ten sposób Has odnosi się także do antysemitkiej polityki z 1968 roku i jej skutków?



Fot. 1. Józef (Jan Nowicki) w drodze do krainy zmarłych. Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* — reż. Wojciech Jerzy Has

W wizualnej warstwie Witold Sobociński zastosował przygotowaną przez siebie taśmę 35-milimetrową. Zrezygnował z równoległego zapisu ścieżki dźwiękowej dla uzyskania efektu szerokiego kadru z dużą głębią ostrości. Ustawiona z dołu kamera buduje szczególną focalizację, przywodząc na myśl spojrzenie z perspektywy tych, którzy są pogrzebani. To właśnie oni obserwują Józefa i trudno pozbyć się wrażenia, że to dla nich autor filmowego *Sanatorium...* chciał opowiedzieć o świecie, który odszedł — tu rodzi się, jak sądzę, owa „konieczność”.

Z kolei Jagoda Szela ramę swojej filmowej opowieści zbudowała z podróży studentów na praktyki do ośrodka wypoczynkowo-szkoleniowego. Atmosferę podkreślają obrazy w szarej poświacie autorstwa Przemysława Brynkiewicza. Wizualna przestrzeń ukazuje „czas przejścia” — późną jesień, struktura narracyjna prowadzonych obserwacji całkowicie wpisuje się zaś w realistyczne konwencje. W ekspozycji oglądamy przerwę na szybkie zakupy na stacji benzynowej, a kamera koncentruje się na podglądaniu mikrosytuacji. Jeden z chłopaków przypatruje się dziewczynie, która dotyka swoich piersi. Bardziej to dziwne niż prowokujące. Na parkingu młodzież pali papierosy, pije wódkę i wznosi toasty: „Za nasze praktyki. Żeby nam się dobrze żyło!”. Studenci jadą dalej, a kamera portretuje ciemnoszare wnętrza autokaru i śpiących ludzi. Z tyłu autobusu dochodzi głos: „Dobra... to będzie nagranie pierwsze... Okej... Miałem kiedyś gorączkę... Miałem kiedyś gorączkę...” Niewyraźne słowa brzmią jak majaki śniącego albo bredzenie kogoś, kto ma gorączkę, o tym, że kiedyś miał gorączkę. To pierwszy

33 Por. M. Jakubowska, *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2010.

sygnał pęknięcia w realistycznej tkance filmu — niejednoznaczność, którą można zignorować lub potraktować jako prowokację wobec automatycznie przyjmowanej formuły „naśladowania rzeczywistości”. Czy słowa, które słyszymy, oznaczają zaplanowaną, autotematyczną frazę, ukazującą „szwy” filmowej iluzji? W warstwie audialnej pojawiają się niewyraźne pogłosy, szумы, trzaski — zakłócenia niczym z krótkofalówki — jakby przebitki dźwięków z innego świata. Widzimy, że autobus stoi, a młodzi ludzie powoli się budzą. Nawet jeśli oniryczne elementy pojawiały się w strukturze wizualnej, wydaje się, że wracamy do realistycznej konwencji. Dopiero w finale te drobne sygnały z innego wymiaru rzeczywistości potwierdzają się — Szelc pokazała wizję śmierci podczas drogowego wypadku — autokar z ciałami zmarłych będzie wyciągany z przydrożnego rowu. To tu pojawia się Lacanowskie Realne — konfrontacja ze spychaną w rejony nieświadomości śmiercią. Witamy w zaświatach.

Sanatorium vs. ośrodek wypoczynkowo-szkoleniowy

Wśród metaforycznych znaczeń w utworze Schulza, a także Hasa, kluczowa pozostaje idea sanatorium, gdzie „cofa się czas” zbliżający ludzi do śmierci. Idylliczne wyobrażenia podsuwają obrazy pięknych sal restauracyjnych — znak arystokratyczno-burżuazyjnego luksusu. W literackim ujęciu Józef przybywa do powoli niszczonego budynku (niczym przecucie nieuniknionych zmian), natomiast w filmie widzimy już tylko ideologiczne „resztki” dawnego systemu porastane przez bluszcz. W reprezentacyjnej jadalni stoją zastawy pełne jedzenia przykryte delikatnym woalem pajęczyn, jakby pozostawione w popłochu przez dawnych kuracjuszy z wyższych sfer. Przez powybijane witraże nie widać ośnieżonych Alp, lecz góry ludzkich grobów. „Żywe” wzniesienia usypane ze zmarłych stopniowo wchodzą do wnętrza sali. Architektura „starej”, burżuazyjnej ideologii rozpada się na naszych oczach; fundament innego porządku zbudowany będzie na hałdach pochowanych ciał.

W sanatorium główny bohater odnajduje ojca, leżącego pod cieplarnianą lampą niczym wegetująca roślina. Filmowy protagonista, podobnie jak Orfeusz, pragnie uratować od śmierci bliską osobę, co podkreśla siłę ludzkich emocji: miłości, czułości, żalu po stracie. W centrum metafizycznego uniwersum znajduje się rodzina: przede wszystkim relacje Józefa z ojcem, ale też z matką, choć ta postać pozostaje w cieniu. Figura Ojca zajmuje szczególne miejsce w mitycznym uniwersum. Ogromną rolę odgrywa wspólnota — społeczność Drohobycza niczym soczewka skupia losy polskich Żydów: od czasu „różowej” *prosperity* ojcowskiego sklepu do jego ruiny i zamiany w grobowiec filmowany w zgniłozielonej poświacie. Model Symbolicznego Porządku opiera się na władzy suwerena — tu wciąż pamięta się o Bogu i codziennej modlitwie.

Co prawda, Ojciec-Bóg okazuje się zniedołężniałym i szalonym starcem, ale wciąż próbuje rządzić z tronu-lóżka na swoim podniebnym strychu. W tym patriarchalnym systemie odpowiada za wyższe, duchowe cele i twórczość, matka zaś za przyziemne potrzeby i troski. Dzięki „manipulacji” strukturami bytu ojciec hoduje kolorowe, egzotyczne ptaki — skutkiem ubocznym okazują się powołane do istnienia mutacje i nieudane okazy (później kamera będzie przyglądać się ich powolnej agonii). Wokół Ojca, reprezentującego również Lacanowskie Symboliczne, panuje coraz większy chaos. Mimo to syn pozostaje ślepo zauroczony kreacyjnymi zapędami Ojca, stawiającego siebie na miejscu „Pana wszelkiego stworzenia”. Dziedziczy Księgę-Sacrum z prawdą objawioną, ale gdy stanie się młodzieńcem, całkowicie straci wiarę i zainteresowanie nią, uznając, że to tylko falsyfikat używany do sprawowania kontroli nad ludźmi. Schulzowski ojciec nie gardzi też tworzeniem manekinów, zapowiadając nadejście „jakiegoś nowego pokolenia”³⁴. W filmie pan de Voss wyklada wprost tę ideę: „Słowem, chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka na obraz i podobieństwo manekina”. Zatem pobrzmiewają tu echa tego, co „przeczuwa się” w fantazmatycznym świecie wykreowanym przez Schulza jeszcze przed nadejściem nazizmu i Holocaustu — erę „nakręconych” manekinów ślepo spełniających rozkazy.



Fot. 2. Ojciec Józefa (Tadeusz Kondrat) na tronie. Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* — reż. Wojciech Jerzy Has

W świecie diegetycznym wyreżyserowanym przez Szelc studenci przybywają do hotelu przypominającego betonowy kolos z czasów PRL-u. I tym razem architekturę systemu pokazano wprost: materialne znaki tego, co odeszło, zaadaptowano na rzecz nowego (?) Symbolicznego Porządku. Nie przyjechali tu odpoczywać, lecz uczyć się, jak należy pracować — idea

„kapitalistycznego nieba” oparta została na stałym dopływie praktykantów niewymagających wynagrodzenia. Ich opiekunka zarządza zbiórkę i od razu wprowadza wojskowe reguły: zastraszaniem i poniżaniem wymusza dyscyplinę. Marcin Stachowicz pisze: „Wyprostowana jak struna, w dopasowanym fraku, Dorota Łukasiewicz w roli cynicznej menadżerki hotelu rozdaje cięgi jak rasowa dominatrix”³⁵. Postać zimnej, bezwzględnie zarządzającej kobiety zdaje się reprezentować sadomasochistyczną władzę. Widzimy hierarchiczny system: zarazem edukacyjny (produkcja nowych „ludzkich zasobów”) i kapitalistyczny (jak ten „ludzki kapitał” najefektywniej wykorzystać). Każdy student szybko staje się trybikiem, który łatwo zmusić do uległości i niewolniczej pracy. Menadżerka rozdaje swoim praktykantom plakietki: jedno imię dla kobiet — Ania, jedno imię dla mężczyzn — Paweł. Ubrani w jednakowe uniformy młodzi ludzie tracą indywidualność i własną tożsamość — nawet tę wyobrażoną. Jakby marzenia ojca z *Sanatorium...* o pokoleniu manekinów znów spełniały się w nieludzkiej organizacji władzy, gdzie ginie nawet marzenie o „minimum fantazmatycznego ja”.



Fot. 3. Na zdjęciu, na pierwszym planie Ania (Zuzanna Lit), Paweł (Mateusz Więclawek) i kolejni Pawłowie i Anie — archiwum własne reżyserki

Widzimy postpatriarchalny porządek oparty na nieograniczonej władzy jednej kobiety — nauczycielki, co odsyła do zawodu „typowo” żeńskiego, ale ubranej w męski strój. Nie obserwujemy zatem faktycznej zmiany, a jedynie rewers tej samej struktury podporządkowania. Feministyczne hasła równości i różnorodności przegładają się w karykaturalnym systemie, gdzie obowiązuje „równa” podległość wobec autorytarnej feminy i ginie genderowa podmiotowość.

35 M. Stachowicz, *Recenzja filmu „Monument”*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Monument-22381> (dostęp: 6.01.2021).

Zaświaty funkcjonują według Foucaultowskiej idei ujarzmiania³⁶ pod dyktando nieodrodnej córki Tatusia, który już został pokonany. W *Monumencie* nie odnajdziemy wyrazistych figur ani Matki, ani Ojca — jednak ten brak uznaję za znaczący. Uwagę przykuwa przetrzymywana w podziemiach ośrodka stara kobieta. Filmowe ujęcia prezentują odrażające miejsce: brudne i zniszczone, a mimo to pełniące funkcję SPA. Oddelegowana do wykonania zabiegów pielęgnacyjnych studentka obcina paznokcie grubej, milczącej kobiecie, jej twarzy nie widzimy. Dziewczyna wciąż mówi i bardzo chce zostać wysłuchana, jednak nie otrzymuje żadnej odpowiedzi ze strony jakby na wpół martwej postaci. W napadzie złości (za milczenie i brak reakcji — co też znaczące) rani kobietę cążkami do paznokci. Na specjalnej windzie podnosi wielkie, otyłe ciało — niczym dawne figury płodności. Widzimy nagą, monstrialną kobietę pozbawioną wszelkiej godności. Jak interpretować tę postać? Czy to współczesna wizja archetypu Matki?

W tym kontekście pojawia się pytanie o miejsce Ojca. W filmie mamy pokazaną scenę, gdy wykonujące pracę sprzątaczek studentki przetrzymują w obskurnej łazience związanego i zakneblowanego mężczyznę. Jedna z nich wchodzi do toalety, jakby w ogóle go nie zauważyła, i zdejmuje bieliznę, by załatwić potrzebę fizjologiczną. Jeśli odczytywać w tym kontekście figurę Ojca, to został on nie tylko pokonany, ale także upokorzony. W tej wizji pojawia się rodzaj zemsty za jego niegdyś autorytarną władzę — młode kobiety biorą odwet za patriarchalny system, który pozbawiał je głosu i „związywał” cielesność, kontrolując seksualność i reprodukcję. W świecie zmarłych kobiety nie muszą rodzić.

Rodzina w *Monumencie*, jeśli była, pozostała gdzieś daleko. Do zaświatów w filmowym eksperymencie Jagody Szelc docierają odległe echa dawnych relacji, ale po śmierci już nic one nie znaczą. Słyszymy dobiegające z ziemskiego świata prośby o kontakt, o rozmowę telefoniczną, której nigdy nie będzie. Wśród dziewcząt znajduje się młoda matka. Jej opowieść o nowo narodzonym dziecku demaskuje płytki, wypierany, w istocie jedynie fizjologiczny związek. Jej dziwne zachowanie ze scen wprowadzających znajduje wyjaśnienie — poprawiała wkładki higieniczne na piersiach, z których wypływało mleko. Wybucha płaczem, ale nie przyznaje się do żadnej tęsknoty, choć mówi, że zostawiła dziecko „małe jak chleb”.

Zamiast wspólnoty Szelc obserwuje grupę przypadkowych ludzi w jednym wieku, których łączy jedynie to, że razem czyszczą posesję i obsługują gości, a do ich najważniejszych obowiązków należy mycie tytułowego monumentu. Jeśli stał na nim kiedyś Bóg, to teraz postument pozostaje pusty. Jeśli były to tablice z przykazaniami, to teraz są już całkowicie wytarte.

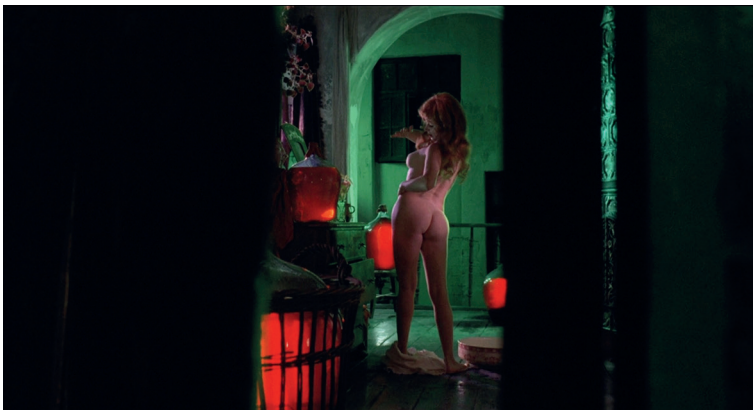
36 T. Komendant, *Wprowadzenie*, [w:] M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1–3, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010.

Mechanizmy czasu

*Cofnięty czas, w samej rzeczy pięknie to brzmi,
ale czymże okazuje się w istocie?*

Bruno Schulz

W filmowym uniwersum Wojciecha Hasa zaświaty to rozrastające się kłęba czasu: szepty tych, którzy już nie żyją, ale także tych, którzy jeszcze się nie narodzili. Początek i koniec. Łono, w którym wszystko się zaczyna, i grób, do którego wszystko zmierza. Wielkie ludzkie *continuum* dokonuje się wraz z kolejnymi pokoleniami, w rytmie nawiązań i powtórzeń. Józef, tak jak w *Opowiadaniach* Schulza, w narracyjnej konstrukcji osobowości rozpięty został między różnymi wymiarami wspomnień z dzieciństwa, młodości i dojrzałości. Czas przeszły pozostaje wciąż żywy: ma swoje rozwarstwienia, ślepe odnogi, niezrealizowane marzenia — zbyt wspaniałe, aby zaistnieć. Zostaje zagęszczony — nakładają się na siebie pory roku, w wewnętrznych refrenach narracji przeplatają się czas rozkwitu i czas upadku (sklepu, strychu, Drohobycza). W filmie Hasa przeskoki między onirycznymi epizodami nie układają się w logiczne struktury, pulsują niedopowiedzeniami, stają się sennymi majakami. Reżyser obrazuje ten mentalny ruch, pokazując przeciskanie się Józefa między stertami starych krzesel, stołów, szaf. W tym wyobrażeniu używane przedmioty współtworzą pamięć ludzi. Wspomnienia pobudzają rewiry erotyzmu — pierwsze, zapadające w świadomość doświadczenia. Has ukazuje niewinne zauroczenie Józefa dziewczęcym wdziękiem Bianki, ale też nasyconą pożądaniem fascynację Adelą — wykorzystującą w patriarchalnym systemie chwilową władzę kobiecego ciała.



Fot. 4. Józef podgląda Adelę (Halina Kowalska). Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* — reż. Wojciech Jerzy Has

Barwy wokół półnagiej kobiety zostały szczególnie nasycone, a scena zyskuje niemal bajkową oprawę. W pokoju Adeli porozstawiane są wielkie słoje z sokiem malinowym rozświetlonym tak, jakby uwięziona była w nich esencja rozkoszy, którą zapowiada jej cielesność. Według Lacanowskiej wykładni obietnica spełnionego pożądanego — niemożliwa do zrealizowania — pozostaje objęta zakazem, łamanym jednak przez Józefa (korzystającego z towarzystwa prostytutek). Žižek wspomina, że to właśnie Lacan ukazuje „prawdziwą funkcję Ojca, która: polega na łączeniu pragnienia z Prawem (a nie sprzeciwianiu się pragnieniu). Ojciec, choć zakazuje synowi wyskoków, to jednak dyskretnie nie tylko je ignoruje i toleruje, ale wręcz do nich zachęca”³⁷. Co oczywiście nie dotyczy córek.

W filmie Szelc narracyjna konstrukcja czasu nie wydaje się nadmiernie skomplikowana — dominuje teraźniejszość. W realistycznej ramie filmowego opowiadania zostaje przerwana wypadkiem — śmiercią nagłą i niespodziewaną. A mimo to rozdwojenie narracyjnej temporalności dokonuje się subtelnie. Chwila między tym a tamtym wymiarem zostaje „rozprężona” w bezkresną teraźniejszość pobytu w ośrodku pracy. W głównej części filmu narracja zostaje pozbawiona ścisłych związków przyczynowo-skutkowych, przyjmując formę luźno z sobą powiązanych epizodów z psychodelicznymi powrotami do stałych miejsc, które ukazują scenki z „życia po życiu”. Jednym z ważniejszych wydarzeń okazuje się wesele — swoisty rewers stypy. Pan młody zamiast toastu deklamuje będący pożegnaniem wiersz Siergieja Jesienina. Jagoda Szelc cytuje w całości ten szczególny tekst, bo napisany przez poetę własną krwią tuż przed śmiercią (samobójczą lub upozorowanym na samobójstwo wyrokiem totalitarnych władz):

Żegnaj bez uścisku dłoni i bez słowa.
Nie martw się, cień smutku z czoła przegoń.
W życiu ludzkim — śmierć to rzecz nie nowa,
A i życie samo — nic nowego.

W materialnym świecie czas śmierci odnotowany został z urzędową skrupulatnością — oznaczony dokładną godziną. Natomiast w metafizycznych piwnicach dla tych wółmartwych, którzy zbyt mocno próbują trzymać się życia, odbywa się *ceremonium*. Rytualny obrządek przestał być oplakiwaniem zmarłych, jaki znamy z kościelnych ceremonii; w ujęciu Szelc stał się atawistycznym, dzikim transem. Ludzkiej śmierci towarzyszy zwierzęcy skowyt i krzyk.

Autorka *Monumentu* pokazuje nam zaświaty bez Boga, bez autorytetów, bez rodziny, bez miłości, bez pamięci. I chociaż w wypowiedziach studentów przewijają się wątki wspomnień, są one aż nadto typowe i również w szczególny sposób zogniskowane na relacjach władzy — na przykład opowieść o ojcu, który w ramach „metod wychowawczych” zmusił córkę do wypalenia paczki papierosów, żeby zatrucie poskutkowało wymiotami. Podobnie brzmi w tym kontekście historia o chłopcu, który poszukiwał swojego ojca. Zdawało mu się, że spotkany mężczyzna rozpoznaje w nim syna, ale okazało się, że jedynie zainteresował sobą pedofila.

Erotyzm, tak ważny w filmie Hasa, w realizacji Szelc zamienia się w pantomimę młodych kobiet, które naśladują elementy seksualnego aktu, demonstrując jego obsceniczność. Nie ma nawet obietnicy lacanowskiej rozkoszy — pozostaje jedynie obrzydzenie³⁸. Trawestując słowa Julii Kristevy, te wulgarne „samice” potrafią zniszczyć „całą wieczność” wizerunków kobiet, które czekają z tęsknotą, aby spełniać męskie pragnienia. Inny epizod rozgrywa się w dusznej pralni, gdzie wybucha seksualne napięcie między młodymi, spoconymi mężczyznami. Gwałtowny seks na stercie brudnej pościeli — eksplozja męskiego *libido* — wydaje się aktem fizjologicznym, podszytym strachem, że zostanie wykryty i napiętnowany.

Mechanizmy władzy

[...] obozy nazistowskie
zaszczepiły w nas „wstyd bycia człowiekiem”. [...] Wstyd, że znaleźli się ludzie, którzy zostali nazistami,
wstyd, że [...] nie potrafiliśmy ich powstrzymać,
wstyd, że poszliśmy na kompromis.
[...] Wstydu bycia człowiekiem doświadczamy zresztą
w sytuacjach o wiele bliższych:
w zetknięciu z nadmiernym prostactwem w myśleniu,
kiedy oglądamy program rozrywkowy w telewizji,
słuchamy wywiadów ministra albo wyroków „bon vivanta”

Gilles Deleuze

Monumentalna bryła hotelu i jego chaotyczne otoczenie są typowymi przestrzeniami liminalnymi, rozciągają się w niepokojącej relacji między teraźniejszością a przyszłością. Budynek w artystycznym projekcie Szelc bardziej obrazuje model władzy niż czasu. Zaświaty przypominają strukturę społeczeństwa dyscyplinarnego, którą pamiętamy z *Nadzorować i karać*

Michela Foucaulta³⁹. Instytucje oparte na dyscyplinie, wraz z ich podstawową techniką — zamknięciem (nie tylko w szpitalu, więzieniu) — są filarami systemu totalitarnego. Z miejsca obrazowanego przez Szela nie można uciec. Zamiast dozoru więziennego strażnika mamy menadżerkę obserwującą wszystko z okien na ostatnim piętrze. Czy to zapowiedź permanentnej obserwacji i kontroli? Zdaniem Foucaulta panoptikon — idealne więzienie — zaczyna się, gdy więźniowie nie są w stanie zobaczyć strażnika. Mają żyć w świadomości, że on może kontrolować ich, choć nigdy nie mogą mieć pewności, czy faktycznie to robi. Ta świadomość motywuje jednostkę do przestrzegania ustanowionych reguł niezależnie od tego, czy ktokolwiek na nią patrzy. Ukazany został model korporacyjnej rywalizacji, pełnej wzajemnej nieufności i chęci wykorzystywania drugiej osoby. W takiej „grupie pod stałą presją” zawsze znajdują się tacy, którzy chcą być bliżej władzy, zdobyć względy, donosić, zgłaszając faktyczne lub zmyślone przestępstwa innych. Model państwa totalitarnego rodzi konflikty między jednostkami i przenika do wnętrza każdej z nich, albo ją demoralizując, albo — jak pisał Deleuze — rodząc wstyd, „że znaleźli się ludzie, którzy zostali nazistami, wstyd, że [...] nie potrafiliśmy ich powstrzymać, wstyd, że poszliśmy na kompromis”⁴⁰.



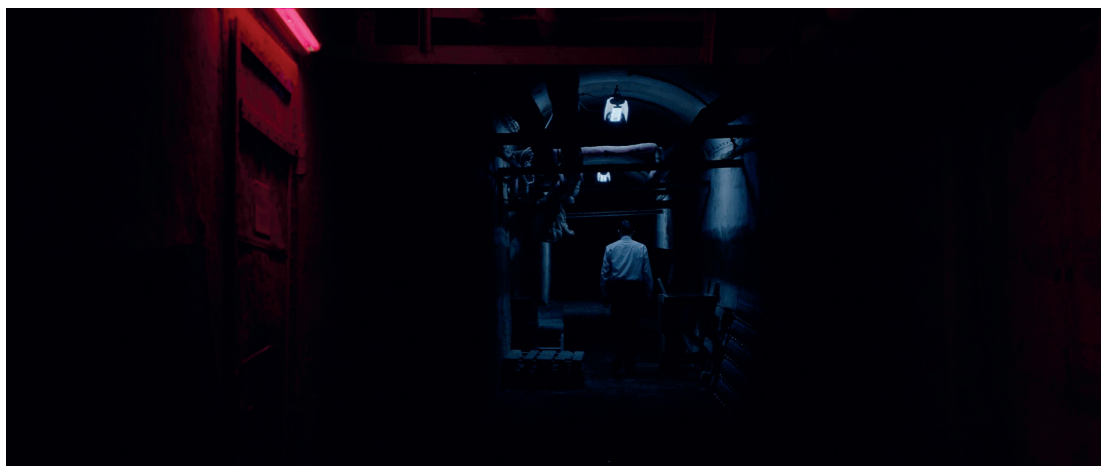
Fot. 5. Fotos do filmu *Monument* wystylizowany na sorealistyczne plakaty. Na zdjęciu praktykantki Karolina Bruchnicka, Magdalena Wieczorek, Anna Biernacik (fot. Przemysław Brynkiewicz) — archiwum reżyserki

39 Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.

40 G. Deleuze, *Stawanie się i kontrola*, [w:] *idem, Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 178.

Ten budynek władzy nie przypomina gmachu z *Procesu* Kafki, gdzie prawo i biurokratyczne procedury były bezwzględnie przestrzegane. W *Monumencie* reprezentująca opresyjny system menadżerka-nauczycielka nie zamierza stosować się do własnych praw. Zadania, które miały być cyklicznie zmieniane między studentami, stają się niekończącą, niewolniczą pracą i nikt nie może opuścić pozycji w narzuconym układzie. Epizodyczne scenki ukazują praktyki w różnych przestrzeniach — wszystkie są obskurne i odrażające. W kuchni studenci zmywają brudne naczynia i obierają ziemniaki, nikt nie chce dotykać i sprzątać psującego się, śmierdzącego mięsa, przypominającego ludzkie szczątki (jeśli odnieść to skojarzenie do wymiaru Realnego). Rozkładające się resztki jakichś zwłok zostają zakopane na tyłach budynku — jeśli to zmarły człowiek, to grób nie będzie potrzebny. W pokojach młode kobiety sprzątaj brudną pościel, zużyte prezerwatywy. W pralni mężczyźni nalewają do maszyn mydło, które przypomina białą, lepłą wydzielinę, szorują szczotką i gołymi rękami plamy krwi na prześcieradłach, polewając je chlorem. Fizjologiczne „resztki” mają znamiona obrzydliwości. A przy tym praca podlega ocenie i wpisowi do dziennika, który wyparł świętą księgę.

U Szelc ważnym symbolem są szczury (z konotacjami „wyścigu szczurów”, „bycia zaszczytnym”, „odszczurzenia”). W jednej ze scen dziewczyna schodzi do podziemi i zjada trutkę dla szczurów. Jej marzeniem jest samobójstwo, ale nawet ten ostatni akt wolności zostanie jej odebrany. W totalitarnych zaświatach nie można już bardziej umrzeć, tym bardziej na własne życzenie.



Fot. 6. Atmosferę horroru budują „podziemia władzy” (fot. Przemysław Brynkiewicz) — archiwum reżyserki

Zaświaty mają swoje ciemne, duszne korytarze i komunikacyjne tunele z odrapanymi ścianami, przypominające labirynt. Zdjęcia Brynkiewiczza budują wrażenie narastającego niepokoju, czającego się zagrożenia. Czasami błyskają czerwone i niebieskie światła — niczym oznaki alertu. Nie wiemy,

czego się spodziewać, co czai się w ciemnościach. Zamknięte, pancerne drzwi to także znaczące obrazy i zarazem sygnały — za nimi kryją się mroczne tajemnice, przywodzą na myśl cele bez okien i przetrzymywanych tam więźniów. Czy są nimi poprzedni praktykanci? Czy miejsca niepokazane nie są najbliższe przerażającym wymiarom Realnego? Na zewnątrz studenci myją monument i sprzątają góry śmieci, między którymi leżą wypalone znicze i krzyż. Znamienne, iż w scenie finałowej Józef wychodzi z grobu na cmentarz pełen zapalonych zniczy, a w dalekim planie towarzyszy mu matka. U Szelc nie ma odniesień do miejsc pochówków i pamięci o poprzednich pokoleniach, wszystko zostało zamiecione na górę śmieci.

Zaświaty — symptomy i diagnoza

Proponując krytykę ideologiczną „w duchu Žižka”, chociaż bez ortodoksyjnego podejścia do jego teorii, wzięłam na filmoznawczy warsztat dwa filmowe eksperymenty — zrealizowane przez artystę dojrzałego i młodą reżyserkę; jeden drobiazgowo przemyślany, drugi oparty przede wszystkim na intuicji: pierwszy z artystyczną misją w założeniach, a drugi jako prowokacyjne „tere-fero”. Badanie symptomów z dwóch pozycji pozwoliło mi na „lustrzaną diagnozę”. Oniryczno-symboliczna opowieść stworzona przez Hasa i Sobocińskiego pozostaje dziełem wyjątkowym w polskiej kinematografii. Film stał się trenem oplakującym żydowską kulturę, która odeszła z Polski dwukrotnie. Raz ginęła razem z Żydami w komorach gazowych i płonęła w spalarniach ciał, drugi raz pod presją prześladowań i mowy nienawiści była niszczone przez przymusowe wyjazdy intelektualistów i artystów żydowskiego pochodzenia. Wejście w „zaświaty” ma wymiar wspólnotowy i osobisty — poszukiwanie zmarłej, bliskiej osoby. W żydowskiej tradycji talmudycznej z agonią człowieka ginie cały świat. Jednak pamięć, szczególnie ta rozumiana metafizycznie jako korzenie rzeczywistości, nie umiera do końca, lecz współistnieje z teraźniejszością. Zmarli nieustannie na nas patrzą. Królestwo „życia po życiu” zbudowane zostało na Symbolicznym Porządku patriarchy i daleko mu do idei emancypacji, jednak daje iluzję godności, choć w ograniczonym zakresie, bo nie obejmuje ona młodych prostytutek adorujących ojca ani nagiej Adeli, którą podglądają subiekci, liżący lubieżnie szyby. Melancholijne zaświaty, o których opowiada Has, pozwalają zamieszkać w sferze ocalającej pamięci. Wyobrażone „ja chcę” daje możliwość, aby odnaleźć ludzi, ale również zdarzenia-wspomnienia, które dokonały się (a raczej tu wciąż dokonują), płynąc ze sfery także pięknych, choć nieco „przetartych” chwil. Traumatyczne doświadczenia Realnego powracają niczym „czas zwymiotowany”, ale są także inne, równoległe miesiące i lata, gdzie wciąż mogą czekać niespełnione wcześniej pragnienia.

Jagoda Szcelc, mimo że jest reżyserką dopiero zaczynającą swą artystyczną drogę, wydaje się spadkobierczynią kina, które nie schlebia ani widzom, ani władzom — nie włącza się w produkcję bajek pozwalających na bezrefleksyjny sen. Ma coś, co można określić jako metafizyczny pazur. Wydaje się, że jej filmowe zaświaty obrazują ideę społeczeństwa dyscyplinarnego czy raczej jego nową, jeszcze bardziej opresyjną wersję. Być może wspomniany Foucault był jednym z pierwszych, który dostrzegł, że społeczeństwa Zachodu oparte na idei demokracji zostawiamy za sobą... Totalitarny system, którego model prezentuje Szcelc, dotyczy „robotnika-licealisty”⁴¹, sprowadzonego do roli manekina. Nie ma dla niego żadnej strefy Wyobrazonego „ja chcę”. Nie można zbuntować się, więc pozostaje „drugie życie” w obozie pracy, w poczuciu wstydu i obrzydliwości. W tym kontekście tylko bunt pozostaje szansą na odzyskanie godności. Czy ta idea „przegląda się” w kobiecych demonstracjach z lat 2016–2018? Jeżeli tak, to nie wprost. Problemem nie jest pytanie, czy kobiety dojdą do władzy, ale co z tą władzą uczynią. W mojej analizie *Monument* ukazuje „duchy przyszłości” odległe od wizji prezentowanej w *Roku niebezpiecznych marzeń*, czyli: „nadziei i pracy (lub pracy nadziei) na rzecz zaspokojenia niezbywalnych pragnień życia z godnością, w poczuciu sprawiedliwości i spełnienia we wspólnocie różnych od siebie i równych ludzi”⁴². W filmie Szcelc ta komunistyczna hipostaza przegląda się w reżimie. Oglądane „z ukosa” marginesy i peryferie struktur narracyjnych pokazują mroczne miejsca: strach przed autorytarnymi rządami, strach przed światem bez domu i miłości. Jeśli filmowa fikcja opiera się na dyskretnym pukaniu Realnego do drzwi świadomości, to zaświaty w analizowanych dziełach, jako szczególna fikcja fikcji, uchylają je jakby szerzej.

„Duchy przeszłości” „niczego nie zapominają, niczego się nie uczą i nieustannie toczą swoje odwieczne zmagania”⁴³, a jednak pozycje przesuwają się, a kierunki sił zmieniają. Filmowa krytyka ideologiczna, w proponowanym tu rozumieniu, zawsze kończy się względnym powodzeniem w badaniu współczesnych produkcji. Porównanie filmów „z innych ideologicznych czasów” jest moją propozycją wyjścia z teoretycznego impasu, sposobem lokowania się między fantazmatami kina z różnych okresów a fantazmatem rzeczywistości. W przeciwieństwie do analizy krytyce musi towarzyszyć podejrzliwość względem samej siebie i nieustanne poszukiwanie narzędzi umożliwiających rozpruwanie zasłon ideologii. Jej sfera to bardziej pytania i wątpliwości niż pewność wobec własnych tez. Powinna nie tyle twierdzić, ile „dawać do myślenia”.

41 *Ibidem*, s. 180.

42 I. Stokfiszewski, *Wstęp*, [w:] S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń...*, s. 5. Por. M. Radomska, *Niebezpieczne marzenie. Slavoj Žižek o równaniu kryzysu finansowego z kryzysem kapitalizmu*, „Czas Kultury” 1, 2014, s. 160–167.

43 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 3.

Bibliografia

- Albert A., *Najnowsza historia Polski 1918–1980*, Warszawa 2003.
- Althusser L., *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (UW), Warszawa 2006.
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg (cz. I i III), M. Szawiel (cz. II), Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Deleuze G., *Stawanie się i kontrola*, [w:] *idem, Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, przeł. A. Ziemilski, Czytelnik, Warszawa 2007.
- Has J., *Życie w drugim planie*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2010.
- Has W., *Dramat czasu, wyobraźni i pamięci*, rozmowę przeprowadził A. Markowski, „Film” 1971, nr 30.
- Jakubowska M., *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2010.
- Kaczyński Ł., *Wywiad z Jagodą Szelc*, <https://przekroj.pl/kultura/usmiercanie-czarownicy-lukasz-kaczynski> (dostęp: 6.01.2021).
- Komendant T., *Wprowadzenie*, [w:] M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1–3, przeł. B. Banaś, T. Komendant, K. Matuszewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Mikurda K., *Trzecia pigułka. Kino w teorii Slavoj Žižka*, „Ekran” 2018, nr 3/4 (43/44), http://ekran.org.pl/kino_wspolczesne/trzecia-pigułka-kino-w-teorii-slavoja-zizka/ (dostęp: 1.06.2023).
- Oseka P., *Marzec 1968. Według propagandy był to młodzieżowy protest uknuty przez „syjonistów”*, „Gazeta Wyborcza” 5.03.2018, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,23084654,marzec-1968-mlodziezowy-protest-uknuty-przez-syjonistow.html> (dostęp: 18.03.2023).
- Radomska M., *Niebezpieczne marzenie. Slavoj Žižek o równaniu kryzysu finansowego z kryzysem kapitalizmu*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, s. 160–167.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Siałkowski K., *Rocznica Marca '68. Tłumy przy Dworcu Gdańskim. Odczytano „list do przyjaciół Żydów” w trzech językach*, „Gazeta Wyborcza” 11.03.2018.
- Stachowicz M., *Recenzja filmu „Monument”*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Monument-22381> (dostęp: 6.01.2021).
- Stokfiszewski I., *Wstęp*, [w:] S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Świrek K., *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, PWN SA, Warszawa 2018.
- Świrek K., *Trzy końce ideologii — najważniejsze dwudziestowieczne ujęcia problemu*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2013, nr 1/41, s. 45–47.

- Trzeciak K., *Žižek, czyli wszystko*, „Czas Kultury” 5.12.2013, <https://czaskultury.pl/czytanki/zizek-metastaz-rozkoszy/> (dostęp: 22.07.2023).
- Žižek S., *Did Somebody Say Totalitarianism?*, Verso, London 2011.
- Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Žižek S., *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kutyła, K. Mikurda, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2 (49/50).
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Žižek S., *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.