

Polskie kino
sensacyjne /
Kino
i romantyzm

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4146

Studia Filmoznawcze 43, 2022

© for this edition by CNS

Studia

Filmoznawcze



Polskie kino sensacyjne / Kino i romantyzm

Pod redakcją
Roberta Dudzińskiego
i
Dawida Głowni

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Rada Redakcyjna
Łucja Demby (UJ), Marek Haltof (Northern Michigan University), Marek Lis (UO),
Tadeusz Lubelski (UJ), Tadeusz Miczka (UŚ), Mirosław Przyłipiak (UG)

Redaktor naczelny
Robert Dudziński

Zastępca redaktora naczelnego
Dawid Głównia

Recenzenci tomu
Andrzej Dębski, Agnieszka Kiejziewicz, Krzysztof Kopczyński, Kamila Kowalczyk,
Mariola Marczak, Anna Taszycka

Książka ukazała się w wyniku współpracy wydawniczej
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego
i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2022

ISSN 0239-6661 (AUWr) ISSN 0860-116X (SF)

Wersją pierwotną Czasopisma jest wersja drukowana.

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: sekretariat@uwwr.com.pl

POLSKIE KINO SENSACYJNE



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Michał Piepiórka

ORCID: 0000-0003-2523-7656

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ZBRODNIA PO AMERYKAŃSKU

POLSKIE FILMY SENSACYJNO-KRYMINALNE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.1>

Polskie produkcje sensacyjne (czy też sensacyjno-kryminalne, jak często się je nazywa) czasu PRL stanowiły do tej pory przedmiot zainteresowania całkiem sporej liczby badaczy. Szczególnie chętnie poddawano analizie jeden z największych telewizyjnych hitów tamtej doby, czyli *07 zgłoś się*¹. Temu gatunkowi poświęcono ponadto wiele artykułów i dwie monografie — *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*² Arkadiusza Gajewskiego oraz *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989*³ Roberta Dudzińskiego. W bibliografii tego zagadnienia istnieje jednak zaskakująca luka. Żadna z wymienionych pozycji nie opisuje funkcjonowania tego fenomenu w odniesieniu do pełnometrażowych filmów kinowych

¹ Zob. np. M. Major, *Dancing, cinkciarze i MO, czyli obyczajowość polskiego społeczeństwa w serialu 07 zgłoś się*, [w:] *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierzchowski et al., Bydgoszcz 2014; M. Tomaszewicz-Ostrowska, „07 zgłoś się” albo polityka niepoprawności, „ER(R)GO” 2005, nr 2; R. Dudziński, *Między literaturą a filmem, między władzą a widzem. Miejsce ideologii w serialu 07 zgłoś się i jego literackich pierwowzorach*, [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, red. K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2014; K. Wajda, *07 wcięż się zgłasza: Sławomir Borewicz — nasz chłopak w MO*, „Kultura Popularna” 2004, nr 4; eadem, *Bond stąd, czyli porucznik Borewicz kontra redaktor Maj*, [w:] *Kultowe seriale PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2010.

² A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Warszawa 2008.

³ R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje — motywy — konteksty*, Gdańsk 2017.

powstałych w latach osiemdziesiątych⁴. Jest to o tyle zastanawiające, że właśnie w tym okresie rodzimi twórcy szczególnie chętnie sięgali po ów gatunek. Ten tekst ma ambicję zasypać tę dziurę i dokonać charakterystyki powstałych w tym okresie filmów kinowych.

KINO SENSACYJNE À LA POLONAISE, CZYLI O GATUNKU

Wyliczenie tytułów sensacyjno-kryminalnego powstałych w latach osiemdziesiątych wcale nie jest prostym zadaniem — trudno bowiem jednoznacznie wskazać na bezspornych reprezentantów tego gatunku. Ówczesni (a także wcześniejsi) odbiorcy identyfikowali gatunek kina sensacyjnego przede wszystkim z obszarem kultury anglosaskiej, a próby tworzenia filmów akcji *à la polonaise* uznawano za pomysł wręcz paradoksalny. Czytano bowiem filmy tego gatunku w sposób mimetyczny, w kluczu realistycznym, jako odtwarzające realia rzeczywistości społecznej. A w Polsce nie mógł on korespondować z wydarzeniami z naszej codzienności, bo w PRL, według oficjalnej propagandy, miało nie dochodzić do wystarczająco spektakularnych zbrodni, takich jak na Zachodzie, gdzie gatunek powstał i mógł odtwarzać realia społeczne⁵. Z tego też względu kino sensacyjne bardzo często było łączone z innymi konwencjami, lepiej zakorzenionymi w społecznej tkance: z melodramatem, kinem społecznym, politycznym, sportowym czy komedią.

Alicja Helman w swojej książce poświęconej filmom sensacyjnym wskazała na dwie możliwości ich definiowania: albo przez strukturę (syntaktykę), albo treść (semantykę). Koniec końców obie możliwości sprowadzają się do podkreślenia roli ruchu — zarówno w strukturze (zmienność sytuacji, krajobrazów, wzajemnych relacji między bohaterami), jak i w fabule (ukazywanie działania ludzi zagrożonych śmiercią, próba ucieczki z pułapki)⁶. Robert Dudziński natomiast rozumie pod pojęciem produkcji sensacyjno-kryminalnych filmy „mające spełniać prymarnie funkcję ludyczną, dla których wątek przestępstwa oraz walki z nim jest elementem konstytutywnym, strukturyzującym dzieło filmowe, decydującym zarówno o jego

⁴ Wyjątkiem są dwa teksty poświęcone filmom z samego początku lat osiemdziesiątych. Co ciekawe, oba przykłady są analizowane w kontekście charakterystyki kina sensacyjno-kryminalnego z lat siedemdziesiątych. Mam na myśli artykuły: R. Dudziński, *Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie Wściekły Romana Żaluskiego*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016; oraz P. Dudziński, R. Dudziński, *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir*, [w:] *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014. Z tego względu obu filmom poświęcono w tym tekście nieco mniej miejsca.

⁵ Por. R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona. Polskie produkcje kryminalno-sensacyjne lat 70.*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, Wrocław 2016, s. 100.

⁶ A. Helman, *Filmy sensacyjne*, Warszawa 1974, s. 8–9.

poziomie semantycznym, jak i syntaktycznym”⁷. Do tych dwóch wytycznych należałoby dodać jeszcze, za Rickiem Altmanem⁸, aspekt pragmatyczny, uwidaczniający się w praktyce posługiwania się danym filmem — katalogowania go i określania przez odbiorców, na przykład krytyków filmowych.

Filmami sensacyjno-kryminalnymi nazywam więc wszystkie te filmy, które prymarnie pełnią funkcję ludyczną, występuje w nich wątek przestępstwa oraz walki z nim, a co za tym idzie akcja rozgrywa się w tak zwanym półświatku i/lub wśród milicjantów, a do tego dzieła te były identyfikowane przez ówczesną krytykę filmową jako należące do gatunku kina sensacyjnego, kryminalnego bądź akcji. Na dodatek na potrzeby tego artykułu skoncentruję się jedynie na filmach, które rozgrywają się współcześnie względem momentu produkcji⁹. W ten sposób powstało dwadzieścia filmów kinowych: *Prom do Szwecji* (1979, premiera: 1980) Włodzimierza Haupego, *Wściekły* (1979, premiera: 1980) Romana Załuskiego, „*Anna*” i *wampir* (1981) Janusza Kidawy, *Zapach psiej sierści* (1981) Jana Batorego, *Karate po polsku* (1982) Wojciecha Wójcika, *Wielki Szu* (1982) Sylwestra Chęcińskiego, *Magiczne ognie* (1983) Janusza Kidawy, *Ultimatum* (1984) Janusza Kidawy, *List gończy* (1985, koprodukcja z Czechosłowacją) Stanisława Strnada, *Mokry szmal* (1985) Gerarda Zalewskiego, *Tanie pieniądze* (1985) Tomasza Lengrena, *Mewy (fragment życiorysu)* (1986) Jerzego Passendorfera, *Na całość* (1986) Franciszka Trzeciaka, *Prywatne śledztwo* (1986) Wojciecha Wójcika, *Koniec sezonu na lody* (1987) Sylwestra Szyszyki, *Trójkąt bermudzki* (1987) Wojciecha Wójcika, *Zabij mnie, glino* (1987) Jacka Bromskiego, *Zamknąć za sobą drzwi* (1987) Krzysztofa Szmagiera, *Piłkarski poker* (1988) Janusza Zaorskiego, *Konsul* (1989) Mirosława Borka.

Jak wspomniano, filmy te w różnym stopniu realizują konwencję kina sensacyjnego, w niektórych co najmniej równie ważna jest struktura bądź sztafaż charakterystyczny dla innych gatunków: w *Promie do Szwecji* — *heist movie*; w *Zapachu psiej sierści*, *Magicznych ogniach* i *Mewach* — melodramatu; w „*Piłkarskim poker*” — kina sportowego; w *Tanich pieniądzach* — społecznego; w *Ultimatum* — politycznego; w *Karate po polsku* — wschodnich sztuk walk i westernu; w *Wielkim Szu* — gangsterskiego kina retro; w *Końcu sezonu na lody* — kryminału; a w *Prywatnym śledztwie* i *Trójkacie bermudzki* — kina zemsty. Na ogół są to jednak konwencje pochodne kina sensacyjnego lub nieprzesłaniające elementów konwencji interesującej mnie w artykule.

⁷ R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona*, s. 99.

⁸ R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

⁹ Jest to o tyle istotne, że chętnie mianem filmów sensacyjnych nazywano w tamtym czasie również filmy wojenne, które jednak przynależą strukturalnie do innego gatunku. Pojawiło się też kilka filmów historycznych, które miały strukturę filmu sensacyjnego i jako takie były identyfikowane: między innymi *Piętno* (1983) Ryszarda Czekajły (z wątkiem zarówno współczesnym, jak i historycznym), *Przemysłowcy* (1984) Włodzimierza Olszewskiego, *Złoty pociąg* (1986) Bohdana Poręby, *Misja specjalna* (1987) Janusza Rzeszewskiego.

RAMA IDEOLOGICZNA I KULTUROWA

Badając filmy czasu PRL, przede wszystkim trzeba pamiętać o specyfice analizowanego okresu, wpływie władzy oraz zmieniających się wartościach kulturowych — to one wpływały bowiem na kształt dzieł i decydowały o różnicach między realizacjami tego samego gatunku w następujących po sobie dekadach. Żeby w pełni zidentyfikować najważniejsze narracje, piętrzące się w tekstach sensy oraz różnice w realizacjach z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, konieczne jest czytanie tekstów kultury w większym kontekście kulturowo-społeczno-ekonomiczno-politycznym — w zgodzie z wyznacznikami nowego historycyzmu i nowej historii filmu¹⁰. Lata osiemdziesiąte były szczególnie burzliwym okresem, naznaczonym ciągłymi i gwałtownymi przemianami, jak choćby solidarnościowa odwilż, stan wojenny, pogłębiający się kryzys ekonomiczny (również w obrębie kinematografii), ale i większe otwarcie społeczeństwa na Zachód, napływ amerykańskiej popkultury, która oddziaływała nie tylko na widownię, lecz także na twórców, przemiany technologiczne, ułatwiające dostęp do zagranicznych filmów, częstsze — najczęściej zarobkowe — wyjazdy Polaków do krajów zza żelaznej kurtyny, a w końcu początek gospodarczej i ustrojowej transformacji. Wszystkie te zmiany miały zasadniczy wpływ na doraźną politykę ówczesnych władz, które zdawały sobie sprawę, przynajmniej pod koniec dekady, że ich społeczna legitymacja się zmniejsza, co doprowadziło do ekonomicznej, ideologicznej i obyczajowej liberalizacji. To z kolei, jakby powiedziała Dorota Skotarczak, tworzyło swoistą ramę ideologiczną¹¹, która określała, co w danym okresie poprzedniego systemu mogło zostać przez twórców wyartykułowane, a jakie treści uznawano za niecenzuralne.

Mimo zauważalnej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych liberalizacji kontekst władzy nadal pozostawał szczególnie istotny dla kształtu filmów sensacyjno-kryminalnych — również z tego względu, że w fabułach często pojawiali się reprezentanci władzy w postaci funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej. Zatem ich obraz i rola w nich były w szczególności sposobem determinowane przez wspomnianą ramę ideologiczną. Nadal obowiązywała zasada wyartykułowana przez Stanisława Barańczaka, że powstające w ramach kultury masowej teksty musiały jednocześnie zaspokajać potrzeby władzy i odbiorców¹². Natomiast o peerelowskim kryminale Skotarczak pisała, że bez względu na szerokość ideologicznej ramy „musiał głosić wyższość ustroju socjalistycznego nad kapitalistycznym i prezentować wizję świata zgodną

¹⁰ Por. P. Zwierchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85.

¹¹ D. Skotarczak, *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, Lublin 2011, s. 214–215.

¹² S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 129–130.

z założeniami partii, a nie rzeczywistością¹³ — jak zresztą cała kultura tej epoki. W podobnym tonie pisał już ściśle o kinie popularnym lat osiemdziesiątych Piotr Zwierzchowski: kino, jeśli dokonywało krytyki ustroju, to mogło to czynić tylko „w sposób cząstkowy — wskazywać różne niedogodności, ale nie w sposób, który by podważał sensowność ustroju socjalistycznego”¹⁴. Jednocześnie badacz wskazywał, że „błaznowi wolno więcej”, dlatego „formuły kina popularnego, konwencje gatunkowe pozwalały ją [czyli władzę — przyp. M.P.] w jakiejś mierze ignorować”¹⁵.

Kino popularne, co w szczególnie sposób widać na przykładzie filmów sensacyjno-kryminalnych lat osiemdziesiątych, nieustannie balansowało na granicy perswazji i krytyki, tak, by było cenzuralne, ale też nie spotkało się z odrzuceniem przez widownię. Jak pisał Dudziński, twórcy seriali kryminalnych unikali tworzenia laurek władzy, zwłaszcza Milicji Obywatelskiej, bo wiedzieli, że byłyby one nie do zaakceptowania przez widownię¹⁶. Wykorzystywali więc możliwości ramy ideologicznej, ale nie po to, by obnażać ustrój, lecz do tworzenia jak najatrakcyjniejszego filmowego spektaklu¹⁷, służącego przede wszystkim rozrywce.

Społeczne, ekonomiczne i kulturowe zmiany, jakie zachodziły w polskim społeczeństwie lat osiemdziesiątych, w zasadniczy sposób wpływały na kształt kina sensacyjnego. W ich fabułach, ale również formalnych inspiracjach, artystycznych wyborach, a nawet motywacjach twórczych odbijały się zmiany zachodzące w całym kraju — ze szczególnym uwzględnieniem otwierania się kraju na Zachód, liberalizacji ekonomicznej, a co za tym idzie zwiększającymi się potrzebami konsumpcyjnymi, mitologizacją dolara i Stanów Zjednoczonych. To właśnie przychylniejsze spoglądanie za zachodnią granicę w sposób decydujący wpłynęło na kształt filmów sensacyjno-kryminalnych ostatniej dekady PRL.

Z PUNKTU WIDZENIA WŁADZY

Mimo że wielu twórców było zapatrzonych w zachodnie wzorce i nie przejmowało się, o ile było można, kwestiami ideologicznymi, starając się realizować

¹³ D. Skotarczak, *O powieści milicyjnej pozytywnie*, [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989. Problemy i perspektywy badawcze*, red. K. Stańczak-Wislicz, Warszawa 2012, s. 180.

¹⁴ P. Zwierzchowski, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 157.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ R. Dudziński, *Między propagandą a rozrywką. Kryminalne seriale PRL-u*, „Ekran” 2013, nr 6, s. 61.

¹⁷ Zarówno Dudziński, jak i Małgorzata Tomasziewicz-Ostrowska udowodnili, że w krytykowanym przez niektórych za zbyt zideologizowanie serialu *07 zgłoś się* było mniej propagandy, niż mogłoby się wydawać (R. Dudziński, *Między propagandą a rozrywką*, s. 59), a niekiedy rzeczywistość otaczająca Borewicza była wręcz politycznie niepoprawna (M. Tomasziewicz-Ostrowska, *op. cit.*, s. 101).

wyznaczniki gatunkowe, wśród interesujących mnie filmów były i takie, których realizatorzy mieli cele polityczne zbieżne z partią, a wykorzystywana przez nich konwencja miała jedynie (a przynajmniej częściowo) dostarczać struktury, dzięki której można było wpisać się w oczekiwania władzy. Przodowały w tym szczególnie filmy realizowane w Zespole Filmowym „Iluzjon”, który od swojego początku był postrzegany jako instytucja jawnie powiązana z władzą. Z tego też względu na fali solidarnościowej liberalizacji został zlikwidowany, a po wprowadzeniu stanu wojennego przywrócony. W latach osiemdziesiątych kierował nim Czesław Petelski, czyli twórca powszechnie identyfikowany jako przychylny władzy, stąd jak pisał Jarosław Grzechowiak: „po stanie wojennym »Iluzjon« był zespołem trefnym. Ktokolwiek tu zawitał, stawał się trędowatym”¹⁸. To właśnie w tym zespole powstały takie propaństwowe w swej wymowie filmy sensacyjno-kryminalne, jak *Ultimatum* i *Na całość*, a także wychwalające skuteczność milicji *Koniec sezonu na lody*, *Zapach psiej sierści* i *Magiczne ognie*.

Ultimatum opowiadało o grupie polskich terrorystów, którzy zdecydowali się na zamach na polską ambasadę w jednym z krajów zachodnich, domagając się zniesienia stanu wojennego. Z początku jawią się jako patrioci, którzy wszelkimi dostępnymi narzędziami będą walczyć o uwolnienie kraju z militarystycznego uścisku. Kidawa jednak obnaża ich hipokryzję i oportunistę, jednocześnie robiąc to samo — na poziomie metafory — z całą polską emigracją. Okazuje się bowiem, że szef grupy to pospolity kryminalista, na dodatek starający się o rolę szpicla u obcych mocarstw, który bardzo szybko rezygnuje z celów politycznych na korzyść okupu. Gdy zostaje zdekonspirowany przez jedynego członka grupy, któremu naprawdę zależało na walce politycznej, szef bez pardonowo mówi: „mam w dupie stan wojenny”. Tak jak on, stara się przekonywać Kidawę, ma go tam również cały Zachód (jednocześnie z akcją w ambasadzie pokazywane są przebitki z konkursu maratonu tańca w Sydney na dowód, że Zachód zajęty jest bezmyślną rozrywką), a wraz z nim żyjący tam Polacy.

Partyparyjność *Na całość* uwidacznia się także w sposobie, w jaki twórcy ukazują Polaków marzących o wyjeździe na Zachód. Tym razem akcja rozgrywa się w kraju, a bohaterami są dwaj młodzi chłopcy — jeden właśnie wychodzi z więzienia, a drugi para się nielegalnym wydobywaniem bursztynu — którym, jak z pretensją mówi ojciec, „tylko w głowie dolary, wódka i dziwki”. Z tego najbardziej kochają, jak mówią już sami, „zielone, twarde pieniądze”, a że w PRL trudno zostać milionerem, to postanawiają prysnąć na Zachód, po drodze rabując „brylanty, złoto i dolary, bo u kapitalistów na wszystko masz odejście”. Trzeciak, przedstawiając straceńczą akcję dwóch chłopaków ewidentnie „zaczadzonych” ideologią konsumpcji i pieniądza, chciał stworzyć przestrozę dla młodych, którzy z coraz większą fascynacją spoglądają

¹⁸ J. Grzechowiak, *Zespół Filmowy „Iluzjon”. Studium upadku (artystycznego i politycznego)*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 165.

dali w tym samym kierunku co bohaterowie¹⁹. Chciał unaocznic, że nie tędy droga, a zamiast kapitalistycznych mirażów lepiej trzymać się konserwatywnych wartości związanych z Polską Ludową.

Przypadek *Końca sezonu na lody*, *Zapachu psiej sierści* i *Magicznych ognii* jest mniej radykalny. Tu przychylność władzy manifestuje się przede wszystkim w postaciach organów ścigania, które okazują się sprawne i skuteczne, bezproblemowo radzą sobie z zawiłymi intrygami kryminalnymi. Proponowany w tych filmach obraz milicji (w *Zapachu psiej sierści* bułgarskich służb porządkowych — w tym socjalistycznym kraju rozgrywa się akcja filmu) był w latach osiemdziesiątych dość anachroniczny i odbiegał od ich przedstawień z innych, mniej politycznie jednoznacznych produkcji.

Do wymienionych filmów wyprodukowanych w Iluzjonie należy dodać jeszcze jeden tytuł, który otwarcie wpisywał się w oficjalną narrację władzy. Jest nim polsko-czechosłowacka koprodukcja *List gończy* z Kadru, reprezentujący bliźniaczą wymowę do iluzjonowej produkcji *Na calość*. Ponownie dwójka kryminalistów pragnie dostać się na Zachód — tym razem jest to ucieczka przed wymiarem sprawiedliwości. Z pomocą miejscowych rybaków próbują z polskiego Wybrzeża przepłynąć do Danii, co zostaje udaremnione przez współpracujących funkcjonariuszy z Polski i Czechosłowacji. Autor filmu otwarcie przyznawał, że chciał nakręcić film okolicznościowy, z okazji czterdziestolecia utworzenia Służby Bezpieczeństwa. Mówił: „Chcieliśmy [...] uczcić złożoną i niekiedy bardzo niebezpieczną pracę funkcjonariuszy SB, która [...] obchodzi w tym roku czterdziestolecie swego pochodzenia. Im to, dziesiątkom bezimiennych, dzielnych ludzi, dedykujemy ten film”²⁰.

W latach osiemdziesiątych przykłady tak jednoznacznego wspierania oficjalnej narracji obozu władzy były coraz mniej liczne. Także wyniki frekwencyjne tych filmów, które doprowadziły Iluzjon do upadku ekonomicznego²¹, pokazywały, że widownia pragnie czegoś zupełnie innego. I właśnie tego, przynajmniej w części, dostarczały, a przynajmniej w zamierzeniu decydentów miały dostarczać, pozostałe rodzime filmy sensacyjno-kryminalne. Należy przy okazji zauważyć, że w wypadku kina popularnego lat osiemdziesiątych nie było tak, że filmy przychylniej spoglądające na Zachód albo obnażające panujący ustrój czyniły to, idąc na jawną konfrontację z aparatem władzy. Takie próby zazwyczaj kończyły się odłożeniem filmów na półki. Jeśli filmy o takiej wymowie się pojawiały, to za pełną zgodą decydentów, którzy w ten sposób starali się realizować własne cele, na przykład odciążać widownię

¹⁹ Mówił o tym wprost w jednym z wywiadów: „Chciałem, aby ten film był również przestrożą dla tych młodych ludzi, którzy zafascynowani mirażami bogatego świata Zachodu wkraczają na drogę przestępstw”, *Na calość*. Z Franciszkiem Trzeciakiem rozmawia Bogdan Zagroba, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 9.

²⁰ Cyt. za: hs, *List gończy*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 12, s. 3.

²¹ J. Grzechowiak, *op. cit.*, s. 165.

od często nielegalnie (choćby w postaci szmuglowanych z zagranicy kaset wideo) napływających z Zachodu filmów rozrywkowych — najczęściej sensacyjnych²².

TRZY DEKADY SENSACJI

Chętne wykorzystywanie przez twórców poluzowania ramy ideologicznej względem wcześniejszych dekad znalazło swoje odbicie w filmach sensacyjno-kryminalnych lat osiemdziesiątych. Porównując je z filmowymi egzemplifikacjami konwencji z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, można wskazać na pewne różnice, które świadczą nie tylko o politycznej liberalizacji, lecz także o zmianie stosunku widzów i krytyków zarówno wobec samego gatunku, jak i kina popularnego w ogóle.

Twórcy z lat sześćdziesiątych, jak zauważa Dudziński, przede wszystkim starali się szukać metody na zminimalizowanie funkcji perswazyjnej swoich filmów na rzecz maksymalizacji aspektów rozrywkowych. Próbowali wynajdywać fabularny pretekst, który umożliwiłby im zastosowanie wzorców zachodnich, marginalizowanie roli MO, przenosząc ciężar narracji na barki zbrodniarza, ale najczęściej stosowaną metodą było kręcenie tak zwanych filmów milicyjnych procedur²³. Ta formuła zanika natomiast w latach siedemdziesiątych, albowiem kino, jak całe społeczeństwo, otworzyło się na wzorce zachodnie. Jednak najważniejsza zmiana to odmienne niż do tej pory, bo niebędące realizmem proceduralnych szczegółów, dążenie do autentyzmu, co było konsekwencją zwrotu ku rzeczywistości w całej kulturze tego czasu²⁴.

Na pierwszy rzut oka filmy z lat osiemdziesiątych mają wiele wspólnego z tymi z poprzedniej dekady. Również chętnie podkreślają realizm i z tego realizmu są rozliczane przez branżową prasę, często są to fabularne opracowania autentycznych (albo prawdopodobnych) wydarzeń. Tak jak sensacje z poprzednich lat niekiedy cechują się aksjologicznym rozchwianiem. Bywa, że twórcy koncentrują się na przestępcy (a przynajmniej postaci moralnie ambiwalentnej), w nim upatrując głównego bohatera, z jego punktu widzenia opowiadają historię. Często zaopatrują fabuły w bogate konteksty socjologiczne i psychologiczne, sięgając także po inspiracje innymi gatunkami filmowymi. Ale te podobieństwa niekiedy są jedynie pozorne, bo cele tych artystycznych decyzji są zazwyczaj całkiem inne od tych z poprzednich dekad. Twórcom (przynajmniej większości z nich) nie zależało już, jak było w latach siedemdziesiątych, na udowodnianiu, że ich filmy są bliskie życiu. Realizm przestał być absolutną wartością, bo kino popularne, w tym sensacyjno-kryminalne, nie było już

²² P. Zwierzchowski, *op. cit.*, s. 155.

²³ R. Dudziński, *Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności. Film milicyjnych procedur w systemie gatunkowym lat 60.*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 92.

²⁴ R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona*, s. 111–112.

(przynajmniej przez sporą część krytyków) rozliczane przez pryzmat adekwatności wobec rodzimych realiów, co było cechą piśmiennictwa krytyczno-filmowego lat siedemdziesiątych. Zarówno recenzenci, jak i twórcy — szczególnie debiutujący w tej dekadzie — zaczęli rozumieć popularne konwencje jako niezależne od zewnętrznej rzeczywistości, tworzące samoistną wartość, ujawniającą się w sprawności realizacyjnej wzorowanej na zachodnim kinie popularnym.

SZUKAJĄC REALIZMU...

Nie oznacza to jednak, że kategoria realizmu całkowicie zniknęła z piśmiennictwa krytycznofilmowego. Wręcz przeciwnie, nadal była obecna i często wpływała na wartościowanie filmów sensacyjno-kryminalnych — ale tylko do pewnego stopnia. Na przykład Marek Drabik doceniał, że film *Mokry szmal* różni od kina czysto popularnego „chęć wzbogacenia formuły sensacyjnej elementami kina psychologicznego, osadzenia w realiach, a także »mały realizm«”²⁵. Elżbieta Dolińska, oceniając *Koniec sezonu na lody*, pisała, że „atrakcyjność rodzimych realiów jako materiału dla budowania pasjonujących zagadek kryminalnych bywa widać jako wątpliwa, co widać, gdy w wyniku makiawelistycznych kombinacji autora mordercy trzeba szukać w osobie ponurej babci”²⁶. Krzysztof Kreutzinger chwalił *Zabij mnie, glino* za realizm — kreacja Bogusława Lindy przywoływała na myśl postać „kospiratora z całkiem niekryminalnej branży”²⁷. Natomiast autor czasopisma „Fakty”, wręcz przeciwnie, zarzucał *Zabij mnie, glino* brak realizmu²⁸, co relacjonował Henryk Tronowicz skrywający się pod pseudonimem Kursor. W wypadku *Na calość* podkreślano, że w celu zwiększenia autentyczności zdjęcia realizowano w tych samych miejscach, w których rozegrały się prawdziwe wydarzenia, będące inspiracją fabuły²⁹. Konrad J. Zarębski roztrząsał przy okazji premiery *Trójkąta bermudzkiego* stary problem, znany już w latach sześćdziesiątych: czym jest „polski film sensacyjny”, według niego będący swoistym paradoksem, albowiem reguły gatunkowe konwencji są sprzeczne z rodzimymi realiami³⁰. Według autora recenzji *Prywatnego śledztwa* „wzroście filmu sensacyjnego [...] muszą [...] mieć minimum możliwości identyfikacji zdarzeń i bohaterów z tzw. życiem”, z tego też względu krytykuje film za brak choćby minimalnej wiarygodności, szczególnie w scenach widowiskowych³¹. Czesław Dondziłło zarzucił Wójcikowi, że „naj-

²⁵ M. Drabik, *Mokry szmal*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 19, s. 5.

²⁶ E. Dolińska, *Babcia się uśmiechnęła*, „Film” 1988, nr 14, s. 9.

²⁷ K. Kreutzinger, *Mówi Bromski*, „Film” 1988, nr 27, s. 9.

²⁸ Kursor [Henryk Tronowicz], *Stracone godziny — czysty zysk*, „Kino” 1989, nr 4, s. 16.

²⁹ B. Zagroba, *Na calość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 8.

³⁰ K.J. Zarębski, *O ciszę wśród gór*, „Film” 1988, nr 48, s. 9.

³¹ C. Wiśniewski, *W pół drogi*, „Film” 1987, nr 22, s. 9.

większą daninę fantazji złożył [...] na ołtarzu wymogów gatunkowych”³², stąd przejawiony obraz choćby środowiska kierowców tirów; w innym zaś miejscu chwali, że konwencja została tu zrealizowana z poszanowaniem polskiego pejzażu obyczajowego.

Większość tych uwag nie dotyczyła jednak relacji fabuły do polskiej rzeczywistości i nie dyskwalifikowała filmów tylko z tego powodu, że ich autorzy nie dostosowali się do rodzimych realiów. Symptomatyczna jest uwaga recenzenta *Prywatnego śledztwa* — Cezarego Wiśniewskiego, który doszukiwał się w filmie raczej prawdopodobieństwa, fabularnej logiki i sprawności realizacyjnej, dzięki czemu widz — na poziomie psychologicznym — mógł uwierzyć w wiarygodność opowiadanej historii, a nie jej ścisłe korespondowanie ze społecznymi realiami. Taki sposób filmowej lektury przynależy już raczej do dekodowania konwencji niż reprezentacji.

Niemniej, wciąż istniejąca wśród krytyków potrzeba doszukiwania się realizmu w filmach sensacyjno-kryminalnych rzutowała także na wybory artystyczne twórców, ewidentnie inspirujących się polską rzeczywistością i poszukujących historii rodem z rodzimych kronik sensacyjnych. Autorzy czterech filmów podkreślali, że ich fabuły powstały na kanwie autentycznych wydarzeń: *Na całość* — twórcy nawet konsultowali scenariusz z mężczyzną, którego straceńcza akcja zainspirowała realizatorów; *Ultimatum* — reżyser wraz ze scenarzystą nawiązywali do podobnej akcji zamachu terrorystycznego na polską ambasadę w Bernie, zmieniając jedynie szwajcarską stolicę na nieokreślony „Zachód” i dodając wątki polityczne; *Konsul* — film był sfabularyzowaną historią autentycznego oszusta Czesława Śliwy, noszącego w filmie nazwisko Wiśniak; *Prom do Szwecji* — twórcy inspirowali się historią kradzieży z kościoła w Kaliszu drogocennego obrazu Rubensa, którego w filmie zamieniono na Rafaela. Co ciekawe, dodatkowo dwóch autorów umieściło na końcu swoich filmów plansze sugerujące związek ekranowej fikcji z rzeczywistością. *Prywatne śledztwo* kończy się informacją, że „opowiedziana w tym filmie historia mogła zdarzyć się naprawdę. Niemniej wszelkie prawdopodobieństwo do realnych osób i zdarzeń są wyłącznie dziełem przypadku”, a w napisach końcowych *Piłkarskiego pokera* znajdujemy, że „wszystkie postaci i fakty są prawdziwe, ponieważ powstały w wyobraźni autorów”. Zwłaszcza odnośnie do drugiego filmu chętnie roztrząsano związek filmowych wydarzeń z rzeczywistymi aferami wewnątrz polskiej piłki nożnej. Często te związki i analogie podkreślał sam Janusz Zaorski, choćby w ten sposób charakteryzując realia ukochanego sportu, ewidentnie wspierając realizm własnej wizji kulis rodzimego futbolu: „Na trybunach siedzi kilka lub kilkanaście tysięcy naiwnych kibiców. Czekają na wynik, nie wiedząc, że ustaliło ten wynik wcześniej kilka osób”³³ — czyli dokładnie tak jak w jego filmie. Tę narrację podchwyciła

³² C. Dondziłło, *Drybler*, „Film” 1987, nr 43, s. 11.

³³ Cyt. za: K. Nowak, *Piłkarski Poker*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 4, s. 3.

i prasa, chętnie cytująca przewodniczącego Kolegium Sędziów PZPN, który musiał naprawdę się natrudzić, by przekonać czytelników, że to, o czym opowiada film, jest „efektowne, spektakularne, ale mało prawdopodobne”³⁴.

Dbalność o ścisły związek fabuły z rzeczywistością brała się też z, coraz mniejszego co prawda, jednak wciąż widocznego wśród twórców, strachu przed popadnięciem w konwencję czysto rozrywkową. Lata osiemdziesiąte to okres kształtowania nowych narracji na temat kultury popularnej pod wpływem coraz szerszego strumienia, którym zachodnie teksty przynależące właśnie do tej grupy produkcji zaczęły zalewać rodzimy rynek. Nowe technologie umożliwiały niekontrolowaną przez władzę konsumpcję niedopuszczanych do oficjalnej dystrybucji treści. Niezwykłą popularnością cieszyły się magnetowidy, umożliwiające oglądanie często przemycanych z Zachodu filmów gatunkowych, coraz więcej osób miało także anteny satelitarne, dzięki którym można było odbierać stacje telewizyjne nadające zza żelaznej kurtyny³⁵. Konsumowane w ten sposób treści, najczęściej kino gatunkowe klasy B, były bardzo często krytykowane zarówno przez władzę, która widziała w procederze „wideonarkomanii” zagrożenie własnego monopolu dystrybucyjnego³⁶, jak i krytyków kulturalnych, zarzucających napływającej (nie tylko zachodniej³⁷) kulturze popularnej zły smak³⁸. Władza (wraz z niektórymi zatroskanymi o kulturowe hierarchie krytykami) stosowała liczne strategie delegitymizujące praktyki obcowania z zachodnią kulturą popularną³⁹. Ale też była świadoma, że nie jest już w stanie przejąć pełnej kontroli nad konsumpcją treści, więc potraktowała reglamentowany dostęp do niej w oficjalnych, kinowych kanałach dystrybucji jako formę wentylu bezpieczeństwa, służącego do neutralizacji nastrojów społecznych w okresie szczytowego kryzysu politycznego (stan wojenny) i ekonomicznego⁴⁰.

³⁴ S. Eksztajn, *Czubek góry lodowej*, „Film” 1989, nr 17, s. 2.

³⁵ Por. P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020.

³⁶ Filmy na kasetach wideo były utożsamiane przede wszystkim z produkcjami amerykańskimi. Jak pisał Patryk Wasiak: „w języku polskiej krytyki filmowej negatywne znaczenie wideo były wynikiem wykorzystania tej technologii przez zachodnie przemysły kulturowe do popularyzacji wspomnianych gatunków filmowych [science fiction, horroru, filmów sztuk walki — przyp. M.P.]”, *idem, Filmy akcji, magnetowidy i autorytet krytyków kulturalnych*, [w:] *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2015, s. 185. Co więcej, zainteresowanie kulturą popularną utożsamiano z zachodnim stylem życia, identyfikowanym przez media z nowymi praktykami tak zwanych prywaciarzy (*ibidem*, s. 190).

³⁷ Katarzyna Stańczak-Wiślicz przeanalizowała sposób odbioru niezwykle popularnego w latach osiemdziesiątych brazylijskiego serialu telewizyjnego *Niewolnica Isaura*, wskazując, że krytycy widzieli w tym zjawisku zagrożenie starych hierarchii kulturalnych, więc czuli się w obowiązku bronić ich przez wskazywanie na zły smak osób oglądających telenowelę; *eadem, O zwycięstwie Niewolnicy Isaury nad Dyrektorami — kryzysowe debaty o kulturze popularnej w Polsce lat 80. XX wieku*, [w:] *Kultura popularna w Polsce 1944–1989*, s. 168.

³⁸ Zob. P. Wasiak, *op. cit.*, s. 180.

³⁹ *Ibidem*, s. 189.

⁴⁰ P. Zwierzchowski, *op. cit.*, s. 154.

Inną strategią walki z zalewem zachodnich treści miała być właśnie produkcja własnych dzieł należących do szeroko rozumianej kultury popularnej, w której szczególnie miejsce zajmowały filmy akcji. Polskie produkcje sensacyjno-kryminalne z lat osiemdziesiątych miały być do pewnego stopnia erzacem, niepełnowartościowym zastępnikiem, który powinien kompensować społeczne potrzeby, ale w sposób kontrolowany, wspierając odpowiednie treści i wartości⁴¹, na przykład ograniczając brutalność przemocy.

Z tego właśnie względu w wielu tych produkcjach autorzy zdecydowali się przełamać konwencję kina akcji innym gatunkiem, dodatkowo umieszczając w fabułach ważne problemy społeczne. Na przykład w *Liście gończym*, *Mokrym szmalu* i *Na calość* w zatroskanym tonie pochylano się nad młodzieżą zagrożoną wejściem na drogę przestępczości. Piractwo drogowe było tematem *Prywatnego śledztwa*. Miejscu w społeczeństwie samotnych kobiet i związaną z tym perspektywą prostytuowania się poświęcone są *Mewy*. Film *Tanie pieniądze*, którego akcja dzieje się w środowisku robotniczym, opowiada o społecznym jego uwarunkowaniu. *Karate po polsku* wskazuje na brak perspektyw dla młodych ludzi mieszkających na polskiej prowincji. *Ultimatum* miało na celu wiwisekcję moralnego upadku środowisk polonijnych. *Piłkarski Poker* i *Konsul* obnażały zarówno społeczeństwo, jak i instytucje państwowe, ukazując ich korupcję i degrengoladę.

Ta praktyka artystyczna nie pozostała bez echa wśród krytyki filmowej, która bardzo chętnie wskazywała na inne niż rozrywkowe aspekty filmów, doszukując się właśnie w nich elementów decydujących o wartości komentowanej produkcji. Na przykład w *Prywatnym śledztwie* krytyk docenił, że film rozwija się nie tylko w sferze sensacyjnej, lecz także „dydaktyczno-prewencyjnej”, uwrażliwia na szerzące się piractwo drogowe i sprzeciwia społecznej znieczulicy⁴². Wyliczając wady *Tanich pieniędzy*, Marcin Sułkowski jednak docenił, że reżyser, Tomasz Lengren, nie chciał, by jego film był taki jak *Karate po polsku* — „efektowny, sprawny i o niczym. [...] Z ironiczną pasją opisuje szamotanie bohaterów wpisanych w osobliwe sytuacje; tropi dziwactwa obyczajów, odsłania wzory kultury obciążające śmiesznością szlachetne skądinąd intencje”⁴³. Elżbieta Dolińska zaś odnośnie do wspomnianego *Karate po polsku*, krytykując zmianę tytułu, by brzmiał bardziej komercyjnie, z zadowoleniem zauważała, że podczas seansu „nastoletni widzowie rozczarują się, szukając w filmie drugiego Bruce’a [...]. Nie zawiodą się natomiast ci dorośli, którzy pójdą na dramat psychologiczny. »Karate po polsku« obroniłoby się doskonale bez tych manipulacji

⁴¹ To samo stało się z falą rodzimych filmów erotycznych, które zazwyczaj nawiązywały do klasyki literatury (*Widziadło* [1983] Marka Nowickiego do *Paluby* Karola Irzykowskiego, a *Thais* [1983] Ryszarda Bera do Anatola France’a), sceny rozbierane miały być estetyczne, a nie demoralizujące jak w erotykach zza żelaznej kurtyny; zob. K. Kornacki, *Naga władza. Polskie kino erotyczne (schyłkowego PRL-u)*, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29.

⁴² K.J. Zarębski, *Prywatne śledztwo*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 5, s. 3.

⁴³ M. Sułkowski, *Pół kilo rodzyneków*, „Kino” 1986, nr 4, s. 15.

z tytułem⁴⁴. W wypadku *Mokrego szmalu* podkreślano i bogactwo problemów psychologicznych⁴⁵, i wprowadzenie rozbudowanego wątku rodzinnego⁴⁶. *Koniec sezonu na lody* recenzentka chwaliła za wiarygodne przedstawienie strony obyczajowej, dzięki czemu „zakalcowaty polski kryminał nieoczekiwanie pojaśniał”⁴⁷. Krzysztof Mętrak wśród licznych zalet *Piłkarskiego pokera* wskazywał również, że film ma „swoją wymiar społeczny”⁴⁸. Wątki społeczne były ważne też dla Mariusza Miodka⁴⁹, opisującego *Konsula*.

...I ROZUMIEJĄC KONWENCJĘ

Ale krytycy coraz częściej traktowali te elementy jako wartość dodaną, a nie główną. W przeciwieństwie do komentatorów z poprzednich dekad wreszcie potrafili docenić filmowe egzemplifikacje kultury popularnej za wpisanie się w jej autonomiczne wartości — niezależne ani od realizmu, ani bliskości problemów społecznych czy realiów życia codziennego. Szczególnie symptomatycznie *Piłkarski poker* skomentował Mętrak: „Powstaje oczywiście pytanie: na ile ten obraz jest wierny? Odpowiedź brzmi: wierny w założonej konwencji w ogóle być nie musi”⁵⁰. Krytycy, z pewnością też dzięki coraz częstszemu w latach osiemdziesiątych kontaktowi z kinem popularnym — zarówno tym zachodnim, jak i rodzimym, w końcu zaczęli rozumieć zasady, jakim ono się rządzi. Przestali (przynajmniej niektórzy, o czym świadczy poprzedni akapit) żądać od polskiego kina gatunkowego wiarygodnego odwzorowywania rodzimych realiów. Filmy mogły kreować własny, autonomiczny świat, rządzić się własnymi zasadami i nie dostarczać niczego poza rozrywką.

Dalej Mętrak pisał o filmie Zaorskiego, że jest „cały z ducha pop-kultury”⁵¹, że narodził się z potrzeby poklasku u masowej widowni, co krytyk uważał za jego zaletę. A recenzję zakończył wymownymi słowami: „Powstał film-przebój, niewątpliwie popisowy produkt naszej pop-kultury ostatniego sezonu. Dostajemy mocno po oczach, nie wyłączając przecież mózgu”⁵². Natomiast Stanisław Kuszewski z niemałym zdziwieniem zauważał, że *Piłkarski poker* łatwiej czytać w kontekście jego konwencji gatunkowej, upodabniającej go do innych filmów sensacyjnych —

⁴⁴ E. Dolińska, *Drzazgi*, „Film” 1983, nr 14, s. 9.

⁴⁵ M. Drabik, *op. cit.*, s. 5.

⁴⁶ E. Królikowska, *Na bursztynowym szlaku*, „Film” 1984, nr 49, s. 6.

⁴⁷ E. Dolińska, *Babcia się uśmiechnęła*, s. 9.

⁴⁸ K. Mętrak, *Nie wyłączając mózgu*, „Film” 1989, nr 22, s. 9.

⁴⁹ M. Miodek, *Konsul*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 11, s. 2.

⁵⁰ K. Mętrak, *op. cit.*, s. 9.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

przede wszystkim do *Wielkiego Szu*⁵³ — niż kategorii autora⁵⁴, film nie przypominał bowiem niczego, co wcześniej nakręcił Zaorski. Zresztą sam reżyser chętnie podkreślał, że chciał nakręcić film w kluczu gatunkowym skierowany właśnie do masowej publiczności⁵⁵.

Z podobnym odbiorem jak *Piłkarski poker* i *Wielki Szu* spotkał się inny sensacyjny przebój lat osiemdziesiątych, czyli *Zabij mnie, glino*. Krytycy pisali wprost, że Bromski

chce jedynie zaoferować widzowi dobrze opowiedzianą historię, mającą początek, rozwinięcie i zakończenie, bez pretensji do artyzmu. Dba więc o to, by zgodnie z receptą na film gangsterski, akcja była prowadzona wartko, nie grzęzła w rozlicznych meandrach przesadnego weryzmu, by była przejrzysta, konkretna i logiczna [...]. Powstał zatem film dość nietypowy w naszej kinematografii — autentyczny film dla lubiącego rozrywkę widza⁵⁶.

Zresztą sam Bromski był świadomy tego, co i jak chciał osiągnąć. Mówił wprost, że nie interesowało go kopiowanie rzeczywistości znanej zza okna, bo uważa, że każdy film powinien kreować własną rzeczywistość⁵⁷. Nie każdemu się to jednak podobało. Rafał Marszałek zarzucał filmowi infantylizm, manierę wideoklipu oraz „komiksowość”, którą utożsamiał z „czystym żywiołem wydarzeń. Zna [on — przyp. M.P.] tylko bezpośrednie przyczyny i doraźne skutki, wyklucza psychologię”⁵⁸.

Na ogół jednak bezpretensjonalne realizowanie konwencji filmu sensacyjnego było traktowane jako zaleta. Niektórzy nawet, jak na przykład Czesław Dondziłło w przypadku *Ultimatum*, wręcz domagali się większej koncentracji na akcji przy jednoczesnym zejściu „kilka stopni niżej z ojczyźnianego ołtarza”⁵⁹, co chyba można interpretować jako formę zakamuflowanej krytyki filmu ze względu na zbyt upolitycznienie. Ale wyższym od krytyków poziomem rozumienia reguł gatunkowych i większą potrzebą realizacji filmów czysto rozrywkowych charakteryzowali się jednak twórcy. Na przykład sam autor *Na calość* — Franciszek Trzeciak — nazwał swój film zabawą w stylu disco ze względu na szybkość akcji. Zresztą w tym samym wywiadzie przekonywał, że nie zależało mu ani na psychologizowaniu, ani umoralnianiu, chciał nakręcić sprawne kino akcji⁶⁰, co jednak nieco stoi w sprzeczności

⁵³ Nazywanego zresztą „następnym Vabankiem” (zob. B. Janicka, *Wilczek, basior i mamona*, „Film” 1983, nr 22, s. 11) ze względu na sprawne posługiwanie się konwencją gatunkową i kasową potencję — nią charakteryzował się również debiut Juliusza Machulskiego, z którym dzieło Chęcińskiego tworzyło podwaliny polskiego kina popularnego.

⁵⁴ S. Kuszewski, *Rzecz pozornie niepoważna*, „Kino” 1989, nr 6, s. 4.

⁵⁵ Właśnie z tego powodu zdecydował się na zatrudnienie jako scenarzysty Jana Purzyckiego, cenionego za scenariusz przebojowego *Wielkiego Szu. Piłkarski poker*. Z Januszem Zaorskim rozmawia Krzysztof Nowak, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 4, s. 3.

⁵⁶ MB, *Zabij mnie, glino*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 7, s. 8.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ R. Marszałek, *Bohater roku*, „Kino” 1988, nr 11, s. 9.

⁵⁹ C. Dondziłło, *Jaselka polskie*, „Film” 1985, nr 03, s. 9.

⁶⁰ *Na calość*. Z Franciszkiem Trzeciakiem rozmawia Bogdan Zagroba, s. 9.

z jego wcześniej cytowanymi słowami o potrzebie wpływania na młodzież. Choć być może najbardziej świadomym pod tym względem twórcą był autor aż trzech filmów sensacyjnych w latach osiemdziesiątych, czyli Wojciech Wójcik. W jednym z wywiadów odradzał swój film — *Trójkąt bermudzki* — tym wszystkim, którzy szukają w kinie przeżyć artystycznych, a polecał miłośnikom kina sensacyjnego ze zgrabnie opowiedzianą fabułą. Dodawał, że artystą bywa jedynie po godzinie szesnastej, w pracy natomiast stara się rzetelnie wykonywać swój zawód⁶¹, co lokuje go bliżej amerykańskiej etyki filmowca, traktującego swoją profesję przede wszystkim jako rzemiosło, a nie artystyczne powołanie. Natomiast przy okazji premiery *Prywatnego śledztwa* tłumaczył, że

chciałem tym filmem udowodnić, że także nas stać na sprawnie zrealizowany film sensacyjny — to znaczy film [...] rozwijający się zgodnie z regułami gatunku, zawierający pewien rodzaj suspense [...]. Inaczej mówiąc, chciałem opowiedzieć historię, rozgrywającą się jakby gdzie indziej, ale prawdopodobną także i tutaj⁶².

AMERYKAŃSKI FILM POLSKI

Wspomniane przez Wójcika reguły gatunku filmowcy brali z jednego terytorium — z kinematografii amerykańskiej, która dla twórców kina sensacyjno-kryminalnego stała się w latach osiemdziesiątych jedynym i niedoścignionym wzorem. Otwarcie mówili o tym zarówno reżyserzy, jak i pisali krytycy, czyniąc z amerykańskich realizacji probierz wartości. Mianem „pierwszego polskiego filmu amerykańskiego” określano *Wielkiego Szu*, ale szybko o tym zapomniano, bo tak samo określano *Zabij mnie, glino*⁶³. A o Bromskim pisano, że jest „jednym z niewielu polskich twórców, którzy zrobili użytek z oglądania amerykańskiej produkcji filmowej klasy B”⁶⁴. Zresztą Marszałek pokusił się nawet o zrobienie listy filmów, którymi według niego inspirował się Bromski: *Zbieg z Alcatraz* (1967) Johna Boormana, *Francuski łącznik* (1971) Williama Friedkina, *Dzika banda* (1969) Sama Peckinpaha, *Strach na wróble* (1973) Jerry’ego Schatzberga⁶⁵. Inni krytycy również chętnie porównywali film do amerykańskiej kultury. Kreutzinger na przykład zestawiał postać Popczyka z bohaterami wyjętymi wprost z powieści Chandlera, Bogusława Lindę komplementował natomiast, że zagrał Malika tak, jak robią to aktorzy amerykańscy⁶⁶.

⁶¹ Cyt. za: K.J. Zarębski, *Trójkąt bermudzki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 13, s. 5.

⁶² *Prywatne śledztwo*. Z Wojciechem Wójcikiem rozmawiał Konrad J. Zarębski, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 5, s. 3.

⁶³ Kursor, *op. cit.*

⁶⁴ Cyt. za: *ibidem*.

⁶⁵ R. Marszałek, *op. cit.*, s. 10.

⁶⁶ K. Kreutzinger, *op. cit.*, s. 9.

To samo czyniono z filmami Wójcika. *Prywatne śledztwo* porównywano do *Życzenia śmierci* (1974) Michaela Winnera⁶⁷, a reżyser przy okazji premiery *Karate po polsku* przyznawał się do fascynacji *Mściwym jastrzębiem* (1943) w reżyserii Howarda Hawksa, którego zaliczył zresztą do grona trzech swoich ulubionych reżyserów, zaraz obok Johna Forda i Henry’ego Hathaway⁶⁸. W tym samym wywiadzie zdradzał, że bezpośrednią inspiracją do nakręcenia tego filmu był ze wszech miar amerykański gatunek, czyli western, w którym samochód zastępuje konia⁶⁹.

Oczywiście, gdy odnoszono się do wzorców hollywoodzkich, niejednokrotnie pojawiały się głosy, że jesteśmy skazani jedynie na naśladownictwo, więc być może nie warto ścigać się w zawodach, wiadomo bowiem, że „warunki dyktuje się gdzie indziej”⁷⁰. Ale tym twórcy się nie zrażali, nawet ci, którzy, jak się wydaje, powinni programowo przed amerykańską popkulturą przestrzegać. Ciekawym przypadkiem jest Franciszek Trzeciak, którego *Na calość* było przecież wykierowane w „zaczązanie” mirażami dostatniego Zachodu. To jednak zupełnie nie przeszkadzało mu w otwartym przekonywaniu, że w swoim filmie pragnął naśladować hollywoodzkie wzorce⁷¹.

ZŁO MIESZKA NA ZACHODZIE

Ten pozorny paradoks zdaje się charakteryzować całą twórczość sensacyjno-kryminalną tego czasu. W niemal wszystkich omawianych filmach kraje zachodnie stają się znaczącym punktem odniesienia dla bohaterów — jedni już tam mieszkają, inni pragną tam się dostać. Te pragnienia twórcy oceniają jednak na ogół krytycznie — przedstawiają bowiem kraje zza żelaznej kurtyny jako destynację jednostek skrzywionych, zdegenerowanych, kryminalistów, szukających łatwo osiągniętego komfortu na „zgniłym Zachodzie” albo po prostu ucieczki przed wymiarem sprawiedliwości⁷².

W aż czterech filmach różnie rozumiane zło przychodzi właśnie z Zachodu. W *Promie do Szwecji* jest nim co prawda Polak, ale na usługach sztokholmskiego

⁶⁷ K.J. Zarębski, *Prywatne śledztwo*, s. 2.

⁶⁸ Wybór ten wiele mówi o jego podejściu do filmowej materii, zwłaszcza gdy zestawia się go ze wskazaniami jego kolegów z roku, którzy, jak mówił Wójcik, stawiali raczej na Felliniego, Bergmana czy Antonioniego; *Kodeks honorowy przeciwko brzytwie*. Z Wojciechem Wójcikiem rozmawiała Maria Kornatowska, „Film” 1983, nr 15, s. 9.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ K.J. Zarębski, *O ciszę wśród gór*, s. 9.

⁷¹ *Na calość*. Z Franciszkiem Trzeciakiem rozmawia Bogdan Zagroba, s. 9.

⁷² Dorota Skotarczak zauważa, że podobne motywy powieści milicyjna zawierała od samego początku, nie jest to więc cecha tylko filmów z lat osiemdziesiątych, ale w tej dekadzie wątki te w sposób szczególny współgrają z innymi tendencjami kina sensacyjnymi tego czasu; *eadem*, *O powieści milicyjnej pozytywnie*, s. 186.

antykwarium, który kieruje międzynarodową szajką złodziei. Co ciekawe, zbrodnie Zachodu zostają w tym filmie skorelowane z nazistowską spuścizną, kupcem zrabowanego płótna jest bowiem leciwy, jeżdżący na wózku i mówiący po niemiecku kolekcjoner z Brazylii, co prowadzi do jednoznacznych wniosków. Szwedzi jako zachłanni kolekcjonerzy rabowanych polskich dóbr kultury pojawiają się też w *Końcu sezonu na lody* — to właśnie mężczyzna, który planuje przeszmuglować do naszych północnych sąsiadów drogocenną ikonę, okazuje się poszukiwanym przez cały film zbrodniarzem.

Akcja *Zapachu psiej sierści* rozgrywa się w bułgarskim kurorcie, będącym przestrzenią międzynarodową. Głównym bohaterem jest polski turysta, na miejscu zapoznaje dziewczynę z NRD, ale to przybysze z Zachodu okazują się kryminalistami. Polak rozpoczyna niebezpieczną grę na śmierć i życie z grupą Francuzów, gdy przypadkiem odnajduje przemycane przez nich narkotyki. Narkotyki stają się także punktem wyjścia kinowej wersji popularnego serialu *07 zgłoś się — Zamknąć za sobą drzwi*. Film rozpoczynają ujęcia nowojorskiego Manhattanu, po których przechadza się świeżo emerytowany policjant. To porucznik Kopiński, należący do Klubu Pułaskiego, organizacji policyjnej gromadzącej funkcjonariuszy chlubiących się polskim pochodzeniem. Pierwsze, co słyszymy, to przestroga: „Nowy Jork, przeszło 1000 zabójstw rocznie”, czemu towarzyszy obraz czarnoskórych, ewidentnie bezdomnych osób, budujący bardzo konkretną wizję amerykańskiej metropolii. Kopiński przyjeżdża do Polski, by — jak głosi tytuł — zamknąć za sobą drzwi, ale po drodze, w Niemczech, spotyka Cappuccino, narkotykowego bossa. Okazuje się, że amerykański policjant o polskim pochodzeniu ma z nim do wyrównania porachunki, które zawiodą go aż nad Bałtyk, gdzie zemsta zostanie dokonana.

Wymowa wszystkich tych filmów jest niezwykle jasna — powielają one obiegową opinię, chętnie reprodukowaną przez władzę w mediach⁷³, przedstawiającą Stany Zjednoczone i cały Zachód jako przestrzenie niezwykle niebezpieczne, gdzie zbrodnia jest codziennością. Na ich tle Polska jawiła się jako oaza bezpieczeństwa. Na dodatek obcy zbrodniarze wzięli na cel nasz kraj, którego trzeba bronić przed ową falą przemocy. Na straży, rzecz jasna, stoją bohaterscy milicjanci (nawet jeśli z bratniej Bułgarii), którzy za każdym razem rozprawiają się z zagrożeniem. Była to oczywiście strategia umożliwiająca wprowadzenie niezbędnego dla kina sensacyjno-kryminalnego pierwiastka zbrodni, godząc go z oficjalną propagandą, głoszącą, że w Polsce (i w całym bloku wschodnim) przestępstwo, przynajmniej poważne, nie istnieje. Wszystkie te filmy wpisują się więc w narrację, która towarzyszyła polskim filmom tego gatunku już w poprzednich dekadach, cechuje zatem je pewna anachroniczność w stosunku do pozostałych filmów z lat osiemdziesiątych. Trzeba

⁷³ Por. B. Sprengeł, *Przestępczość zorganizowana na łamach polskich czasopism społeczno-politycznych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Brudne wspólnoty. Przestępczość zorganizowana w PRL w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, red. K. Nawrocki, D. Wicenty, Gdańsk-Warszawa 2018, s. 283.

uwzględnić dwa czynniki — w wypadku *Promu do Szwecji* i *Zapachu psiej sierści* czas produkcji: pierwszy z nich kręcono jeszcze w 1979 roku, a drugi na samym początku dekady, w 1981 roku, czyli na długo przed rzeczywistym otwarciem na Zachód, co nastąpiło po zakończeniu stanu wojennego; natomiast *Zamknąć za sobą drzwi* to, jak wspominałem, w zasadzie odcinek 07 zgłoś się, tyle że przeznaczony do obiegu kinowego, a serial ten był bardzo osadzony w realiach lat siedemdziesiątych, kiedy zaczął być nadawany.

POZA CZERNIĄ, BIELĄ I MILICJĄ

Po filmach sensacyjnych doby peerelowskiej nie można oczekiwać wprost wyrażonej krytyki milicji. Jak pisała Katarzyna Wajda, polski kryminal miał być „opłacalną inwestycją ideologiczno-propagandową”⁷⁴, ale nie jest przypadkiem, że badaczka w swoim tekście niemal ignoruje filmy sensacyjno-kryminalne lat osiemdziesiątych. Filmowcy w tej dekadzie może nie wykorzystywali milicji do krytyki władzy, ale starali się zrzęcznie omijać temat. W wielu produkcjach milicja znajduje się na marginesie opowieści, przez większą część filmu nie jest stroną w przedstawianym konflikcie — a bywa, że przedstawiciele MO zjawiają się na koniec, by zamknąć sprawę. W *Karate po polsku* spór dotyczy artystów ze stolicy i lokalnych zbirów, a miejscowy funkcjonariusz tylko stwarza pozory kontroli nad miasteczkiem, w rzeczywistości jest bezbronny wobec przemocy bandytów. W *Zapachu psiej sierści* śledzimy grę polskiego turysty, który szantażuje przemytników narkotyków. Lokalni milicjanci ingerują w tę rozgrywkę, ale nie są stroną konfliktu. W *Magicznych ogniach* milicja łapie mordercę na samym końcu, wcześniej natomiast pojedynek dotyczy kryminalisty i siostrzeńca zamordowanej staruszki. Milicja zjawia się dopiero w finale również w *Konsulu*, nie niepokojąc oszusta wcześniej ani razu. W *Mokrym szmalu* prześladowany przez szefa gangu kopaczy bursztynu nie może liczyć na milicjantów, którzy wydają się w zмовie z przestępcą. Podobnie jest z bohaterką *Mew*, której beznadziejnego losu nie może odmienić milicja — aparat ścigania wręcz przyczynił się do niego, zamykając ukochanego bohaterki za handel narkotykami. W centrum historii *Prywatnego śledztwa* znajduje się pragnący zemsty mężczyzna, poszukujący zabójcy swojej rodziny; wątek śledztwa, prowadzonego zresztą nieszczerze i niesprawnie, jest jedynie poboczny. Natomiast w *Trójkacie bermudzki* milicja nie interweniuje w ogóle, jest bowiem sprawnie oszukiwana przez trójkę sprytnych bohaterów, którym udało się zbrodnia doskonała. Nawet w *Zamknąć za sobą drzwi* porucznik Borewicz odgrywa drugoplanową rolę, sedno akcji zasa-

⁷⁴ K. Wajda, *PRL w kryminale, czyli zbrodnia (nie)doskonała. Peerelowskie filmy kryminalne*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Kraków 2016, s. 277.

dza się bowiem na pojedynku Kopińskiego z Cappuccino. W *Wielkim Szu*, *Tanich pieniądzach* i *Piłkarskim pokerze* milicja nie pojawia się w ogóle.

W wielu filmach głównymi bohaterami wcale nie są funkcjonariusze, lecz przeciwnie — kryminaliści albo przynajmniej postacie o dość dwuznacznym statusie moralnym. Taki jest Zadra z *Promu do Szwecji*, polski rzeźbiarz Paweł z *Zapachu psiej sierści*, tytułowy *Wielki Szu*, terroryści z *Ultimatum*, czechosłowaccy przestępcy z *Listu gończego*, młodzi, uwikłani w nielegalne wydobywanie bursztynu z *Mokrego szmalu*, byli więźniowie z *Tanich pieniędzy*, „zaczadzeni” Zachodem z *Na całość*, żądny zemsty Rafał Skonecki z *Prywatnego śledztwa*, trójka przyjaciół przygotowująca zbrodnię doskonale z *Trójkąta bermudzkiego*, sędzieja Laguna z *Piłkarskiego pokera*, oszust Wiśniak z *Konsula*, wreszcie symetryczna wobec siebie para kapitan Popczyk i gangster Malik z *Zabij mnie, glino*.

Każda z tych postaci ma na swoim sumieniu wiele złego, jednak zważywszy na to, że obserwujemy historię z ich punktu widzenia, możemy, przynajmniej w części, tych bohaterów zrozumieć. Zadrą manipuluje szwedzki antykwariusz, poza tym na końcu zaszczyty, ranny i chory zwyczajnie wzbudza litość, gdy milicja jest zdehumanizowanym kolektywem, z którym nie da się sympatyzować. Winą rzeźbiarza Pawła jest zachłanność, co zrozumiałe w rzeczywistości niedoborów, *Wielki Szu* musi się odkuć po rozstaniu z ukochaną (jest przy tym postacią tragiczną ze względu na utratę miłości swojego życia), część terrorystów atakujących polską ambasadę kieruje się patriotycznymi pobudkami, czechosłowaccy bandyci to płotki, które porwały się na sprawę większą, niż potrafią udźwignąć, podobnie dzieje się z młodymi bohaterami *Mokrego szmalu* i *Na całość*, których twórcom ewidentnie szkoda. Byli więźniowie z *Tanich pieniędzy* walczą z sobą o nowy sposób życia, a pragnącym zemsty Skoneckim z *Prywatnego śledztwa* kieruje skrajna rozpacz. Swoje powody, częściowo przynajmniej tłumaczące ich zachowanie, ma także trójka z *Trójkąta bermudzkiego*. Sędzia Laguna jest wręcz zmuszony do machlojek, a przez całą swoją dotychczasową karierę pozostawał czysty. Wiśniak natomiast korzysta z naiwności ofiar, jednocześnie obnażając ich przewinienia. U Bromskiego sprawa jest bardziej skomplikowana, jako że Malik swoją skrytą pod skórą bezwzględność gangstera wrażliwością i jasnymi zasadami potrafi zdobyć sympatię widzów. Popczyk natomiast musi wejść w konflikt ze zwierzchnikami, by móc sprawnie działać, co także podważa produktywność całej instytucji milicji.

To aksjologiczne rozmycie, ostatecznie burzące symetrię między kryminalistami a społeczeństwem bronionym przez dzielnych milicjantów, też można interpretować jako kalkę przeniesioną z amerykańskiego kina sensacyjnego, głównie z jego odmiany policyjnej. Według Jacka Ostaszewskiego cechą tego typu kina jest właśnie moralna niejednoznaczność i zamazywanie różnic między stronami konfliktu⁷⁵. Ale

⁷⁵ J. Ostaszewski, *Służyć, chronić i... czyli filmy o policjantach*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 45.

też w tej tendencji w kinie lat osiemdziesiątych można dostrzec reakcję twórców na społeczny stosunek do milicji. Zaufanie do organów ścigania w połowie dekady osiągnęło poziom 18,2%⁷⁶, co z pewnością było konsekwencją stanu wojennego, podczas którego również MO wykorzystywano do ograniczania wolności obywatelskiej. Spośród instytucji gorszą opinią cieszyły się tylko PZPR i związki zawodowe.

ZACHÓD — ZIEMIA OBIECANA KRYMINALISTÓW

Przestępcy w analizowanych filmach nie tylko przybywają z Zachodu, lecz także na Zachód chcą wyjechać — tam gdzie, chciałoby się dodać, ich miejsce. W *Liście gończym*, *Na całość*, *Zabij mnie, glino*, *Konsulu* i wspomnianym *Zamknąć za sobą drzwi* pojawia się motyw — czasem organizuje on całą fabułę — próby ucieczki przestępców na Zachód. W *Liście gończym* to dwaj przestępcy z Czechosłowacji, którzy pokonują całą Polskę, by spróbować przepłynąć Bałtyk łodzią rybacką. Podobny pomysł mają młodociani przestępcy z *Na całość*. Do Skandynawii — tym razem samolotem — chce się też dostać Cappuccino z *Zamknąć za sobą drzwi*. Natomiast kraje południa, szczególnie Austria, kuszą zarówno Malika z *Zabij mnie, glino*, jak i oszusta Wiśniaka z *Konsula*. Nie trzeba dodawać, że nikomu z nich dotrzeć do celu się nie udaje, bo na ich drodze staje peerelowski wymiar sprawiedliwości. Wyjątkiem jest tu Wiśniak, który w ostatniej chwili rezygnuje z wyjazdu, bo jak mówi: „jak jechałem do granicy, to zrobiło mi się bardzo żal. Zrozumiałem, że nie ma takiego drugiego miejsca na świecie” — takiego, w którym tak łatwo można robić przekrety. Słowa te można odczytać jako bardzo ostrą krytykę Polski Ludowej, w której zawodzi nie tylko ludzka natura, lecz także instytucje wysokiego szczebla.

Nie jest przypadkiem, że motyw ucieczki, najczęściej przez Bałtyk, pojawiał się w tej dekadzie tak często. Próby nielegalnego przekroczenia granicy morskiej w latach osiemdziesiątych były prawdziwą zmurą⁷⁷ — licząc od zarania PRL to właśnie w tej dekadzie odnotowano ich największą liczbę (ujawniono 609⁷⁸). Władzy zależało, by stworzyć odpowiedni obraz osób uciekających. Jak pisze Ireneusz Bieniecki, po schwytaniu uciekiniera milicja sporządzała takim osobom fałszywą teczkę, by dowieść, że były one już wcześniej znane organom ścigania z działalności

⁷⁶ M. Szumiło, *Ewolucja nastrojów społecznych w Polsce w latach 1980–1989*, [w:] 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, red. K. Budrowska, W. Gordocki, E. Jurkowska, Warszawa 2015, s. 73.

⁷⁷ Granicę morską nazywano „oknem na świat” — relatywnie najłatwiej było ją sforsować, jako jedyna nie była bowiem odrutowana, stąd jej popularność wśród uciekinierów; zob. J. Molenda, *Ucieczki z PRL*, Warszawa 2015, s. 28. Można było ją przekroczyć na kutrach rybackich, drobnym sprzętem pływającym (na przykład kajakiem), ukrywając się na zagranicznym promie przybijającym do polskiego portu bądź samolotem.

⁷⁸ I. Bieniecki, *Przestępczość graniczna na polskim wybrzeżu w drugiej połowie XX wieku. Wybrane problemy*, Słupsk 2012, s. 153.

przestępczej⁷⁹. Zresztą osobom zatrzymanym bardziej opłacało się powiedzieć, że ich motywacją była chęć ucieczki przed odpowiedzialnością karną niż niezadowolenie z ustroju. Ukazywanie przez filmowców uciekinierów jako przestępców (czy przestępców jako uciekinierów) wpisywało się więc w powszechne działania władz wobec problemu prób nielegalnego przekroczenia granicy.

ZAŁAMANIE PORZĄDKU ETATYSTYCZNEGO, CZYLI O DOLARACH

Ale na Zachód w latach osiemdziesiątych nie tylko uciekano morzem, starano się tam także dostać przynajmniej po części legalnie, na przykład wyjeżdżając na wycieczkę zagraniczną. W tej dekadzie ułatwiono turystykę do krajów zachodnich⁸⁰, co bardzo wiele osób wykorzystało jako możliwość pozostania za granicą na stałe⁸¹. Najczęściej decydowano się na to w celach zarobkowych, zresztą Dariusz Stola wyliczył, że skala polskiej migracji w tym celu była w latach osiemdziesiątych niespotykana w całym socjalistycznym obozie⁸². Było to konsekwencją pogłębiającego się w tej dekadzie kryzysu gospodarczego, który finalnie doprowadził do „załamania porządku etatystycznego”⁸³. Masowe pozostania na Zachodzie spowodowały, że wiele osób w kraju miało kogoś bliskiego za granicą, kto przysyłał im pieniądze — tak zwaną twardą walutę. Pozwalała ona wielu, jak pisał Stola, „wycofać się z PRL-u”⁸⁴. Nic dziwnego, jeśli średnia miesięczna pensja w tym czasie w Polsce wynosiła 20–30 dolarów, co na Zachodzie można było zarobić nawet w kilka godzin. Dzięki dewizom Polacy, którzy zostali w kraju, mogli w praktyce żyć niemal jak za granicą, towary niedostępne w normalnym obiegu handlowym dało się bowiem za dolary kupować w peweksach. Posługiwanie się walutą stało się niemal powszechne, wszelkie większe transakcje na „czarnym” bądź „szarym” rynku można było dokonywać tylko za dolary. Często w prasie pojawiały się ogłoszenia o sprzedaży

⁷⁹ *Ibidem*, s. 65.

⁸⁰ Furta na Zachód otworzyła się w 1981 r., na fali odwilży solidarnościowej. Wówczas drastycznie zmniejszyła się liczba wyjazdów do krajów socjalistycznych, które zawsze były dostępnejsze, a aż dwukrotnie zwiększyła się liczba wyjazdów na Zachód; zob. J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2015, s. 304. Dariusz Stola natomiast zauważa, że liberalizacja polityki paszportowej nastąpiła pod wpływem nacisków społecznych. Władza była nieugięta w sprawie paszportów emigracyjnych, ale ułatwiła dostęp do dokumentów pozwalających na wyjazd turystyczny; *idem*, *Migracje zagraniczne i schyłek PRL*, [w:] *Spoleczeństwo polskie w latach 1980–1989*, red. N. Jarska, J. Olszak, Warszawa 2015, s. 58–60.

⁸¹ W ten sposób w latach osiemdziesiątych opuściło Polskę ponad milion osób; zob. M. Wnuk, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja. Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności*, Toruń 2019, s. 105.

⁸² D. Stola, *op. cit.*, s. 54.

⁸³ *Ibidem*, s. 55.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 64.

auta osobom „powracającym zza granicy”, co było jasnym sygnałem, że transakcja ma zostać przeprowadzona w dolarach.

Władzy na rękę były te nielegalne wyjazdy, których wcale nie hamowano. Dzięki nim do kraju szerokim strumieniem płynęła bowiem fala dewiz, tak bardzo potrzebnych w zadłużonym kraju. Poza tym otwarcie na Zachód było formą wentyla bezpieczeństwa — kompromisem ze społeczeństwem, które coraz głośniej domagało się łatwiejszego kontaktu z krajami zza żelaznej granicy. Również chętniejsze niż do tej pory dystrybuowanie filmów amerykańskich było elementem tej liberalizującej polityki⁸⁵, która zakończyła się finalnie przejściem z porządku socjalistycznego do kapitalistycznego i demokratycznego. Stola pisał wprost, że migranci i uczestnicy czarnego rynku obracający dolarami byli „agentami wolnego rynku”⁸⁶, podkopującymi porządek socjalistyczny, który pod koniec dekady stawał się coraz większą fikcją, jako że duża część społeczeństwa dzięki dewizom funkcjonowała poza nim.

Wspomniane „załamanie porządku etatystycznego” odbiło się też na fabułach omawianych filmów, które nie tylko przedstawiały Zachód jako siedlisko zła, ale również, często nawet w tych samych filmach, jako przestrzeń dobrobytu, miejsce, w którym można — nie tylko nielegalnie — się dorobić. Już w *Promie do Szwecji* zostaje pokazana polska turystka, która czerpie różne profity z wyjazdu na wycieczkę. Na dodatek zostaje zaproszona przez Zadrę do luksusowego nocnego lokalu, który może i jest siedliskiem rozpusty (półnaga kelnerka pozwala na odpalenie zapalniczki od swojej pupy), ale jednocześnie kusi serwowanymi atrakcjami — obyczajową swobodą, kolorowymi drinkami i szlachetnym alkoholem. W *Magicznych ogniach* morderca handluje antykami — oczywiście na Zachodzie — dzięki czemu może wybudować wystawną willę. A umożliwienie wyjazdu na Zachód (jako obserwator FIFA lub wytransferowany piłkarz) staje się formą łapówki w *Piłkarskim pokerze*. Nie zapominajmy o postaci granej przez Jana Frycza z *Wielkiego Szu*, jednej z ofiar tytułowego szulera. Dla Szu jest on szczególnie atrakcyjnym przeciwnikiem, ma bowiem w sejfie walizkę dolarów, a w garażu piękny samochód, którego dorobił się na kontaktach z Zachodem. Zresztą dolary stają się uniwersalną walutą wszystkich przestępców⁸⁷, pewnie też z tego względu, że scenarzyści doskonale zdawali sobie

⁸⁵ W ramach kinematografii również można mówić o „alternatywnym społeczeństwie” i formach „ucieczki z PRL-u” — kontakt z zachodnią popkulturą był formą funkcjonowania w innej przestrzeni wyobrażonej, budując odmienny niż do tej pory obraz zarówno polskiego, jak zachodniego społeczeństwa. Jak pisał Stola, kontakt z Zachodem w latach osiemdziesiątych doprowadził do fundamentalnego podkopania zaufania do reżimu i mitologizacji Zachodu (*ibidem*, s. 65), co koresponduje z przekonaniem Wasiaka (*op. cit.*, s. 191), według którego amerykańskie filmy akcji, często nielegalnie sprowadzane do kraju (też w paczkach wysyłanych przez krewnych z zagranicy), były ważnym elementem kreowania „wyobrażonego Zachodu”.

⁸⁶ P. Wasiak, *op. cit.*, s. 67.

⁸⁷ Kochanowski (*op. cit.*, s. 281) zauważa, że w praktyce w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych istniał system dwuwalutowy, obejmujący złotówki i „prawdziwe” pieniądze, a porażająco wysoki kurs dolara sprawił, że mieliśmy do czynienia w tym czasie z autentycznym kultem tej waluty.

sprawę, że nieobliczalna inflacja w latach osiemdziesiątych mogła sprawić, iż znaczne kwoty wyrażone w złotychkach za rok–dwa mogły w ogóle nie robić na widowni wrażenia. Dolary stają się stawką również w *Mokrym szmalu*, *Trójkacie bermudzki*, *Zabij mnie, glino*, *Zapachu psiej sierści*, *Ultimatum*, *Liście gończy* i *Na calość*.

AMERYKANIZACJA, KOMERCJALIZACJA, KRYMINALIZACJA

Stosunek do dolarów to tylko jeden z wymiarów wyrażanej przez bohaterów, a jednocześnie twórców, fascynacji Zachodem. Wspominałem już o motywacjach bohaterów *Na calość*, karconych przez scenarzystów za nadmierne ukochanie konsumpcyjnych dóbr. Jednak ówczesny widz miał do oglądanych przez chłopaków w witrynie peweksów telewizorów, magnetowidów i radioodtwarzaczy właśnie taki sam stosunek jak oni — pragnienia związane z zachodnim dobrobytem były podzielane powszechnie. W *Ultimatum* kraj zachodniej Europy to nie tylko miejsce beztroskiej zabawy i przekupnych polskich emigrantów, lecz także dobrze wyposażone sklepy, z których skwapliwie korzystają zarówno pracownicy polskiej ambasady, jak i zaproszeni przez nich z kraju goście. Trudno nie zauważyć atrakcyjności zachodnich ulic, rozświetlonych kolorowymi szyldami i neonami, zwłaszcza w zestawieniu z szarzyzną rodzimych miast. Na podobnej ambiwalencji zbudowana jest fabuła *Zamknąć za sobą drzwi*, zresztą serial o poruczniku Borewiczu eksploatował ją od początku. Słynny 07 zawsze był usposobiony do Zachodu przyjaźnie. Jak pisze Małgorzata Major: „Borewicz swoim stylem przeszczepiał kwintesencję zachodniego *bon tonu*”⁸⁸. Ujawniało się to i w postaci głównego bohatera, i innych elementach serialowych fabuł. Jak pisała autorka, stosunek do wyjazdów zagranicznych pobocznych postaci stawał się swego rodzaju testem ich charakterów. Gdy nie mieli nic przeciwko, to znaczyło, że ich charaktery są mocne, a oni doskonale wiedzą, czego chcą. Sprawdzało się to też w wypadku przestępców — prawdziwymi grubymi rybami byli tylko ci, którzy niegdyś zasmakowali zachodniego stylu życia. Tak dzieje się w kinowej wersji przygód Borewicza — pojawia się w niej kobieca postać, która planuje się wyrwać spod Augustowa do Nowego Jorku, a przestępcy to tłuste koty z samego Nowego Jorku. Okazuje się więc, że siła, moc i inteligencja przynależą do Zachodu.

Także Polska może wyglądać jak Zachód, szczególnie gdy jest jego przedsiönkiem, bramą do lepszego świata, jak dość powszechnie identyfikowano Gdańsk⁸⁹. Nie jest przypadkiem, że akcja aż ośmiu⁹⁰ analizowanych filmów rozgrywa się

⁸⁸ M. Major, *op. cit.*, s. 141.

⁸⁹ Zob. I. Copik, *Morze i woda w filmowych topografiach Gdańska*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2020, nr 12, s. 42.

⁹⁰ *Prom do Szwecji*, *List gończy*, *Mokry szmal*, *Mewy*, *Na calość*, *Koniec sezonu na lody*, *Trójkąt bermudzki*, *Zamknąć za sobą drzwi*.

przynajmniej po części w Trójmieście lub innym niedalekim nadmorskim mieście. Szczególnie atrakcyjnie Gdańsk jawi się w *Mewach* — akcja rozgrywa się w nocnych lokalach, pełnych zagranicznych turystów i zachodnich marynarzy, których można oskubywać z waluty na różne, nie zawsze zgodne z prawem, sposoby. Ale nawet na polskiej prowincji może być trochę jak w Ameryce, gdy przyjedzie grupa miastowych w swoim wielkim, imponującym amerykańskim chevrolecie. Taki punkt wyjścia ma przecież *Karate po polsku*, w którym wspomniany samochód, robiący niesamowite wrażenie na mieszkańcach miasteczka, symbolizuje przywiązanie do zachodniej kultury⁹¹. Na lokalnych mężczyznach podobne wrażenie robi także dziewczyna, która przyjeżdża wraz z chłopakami. Gdy widzimy ją pierwszy raz, ma na sobie bluzę Adidasa z motywem amerykańskiej flagi. Oglądające się za nią zbiry oglądają się też trochę za Ameryką, z jej konsumpcyjnymi, liberalnymi, kapitalistycznymi wartościami.

To właśnie te wartości przypisywano Zachodowi, który był utożsamiany najczęściej z wolnością i ekonomicznym dobrobytem — pogonią za zarobkiem i luksusami. Formą zapatrzenia na Zachód jest też to, że twórcy czynią stawką swoich sensacyjno-kryminalnych fabuł najczęściej właśnie pieniądze — które wcale nie są uznawane przez nich za coś deprawującego, lecz wręcz przeciwnie, za coś pożądanego i wartego fadygi. W *Promie do Szwecji*, *Magicznych ogniach* i *Końcu sezonu na lody* stawką są drogie dzieła sztuki, które przecież łatwo przelicza się na dolary. W *Zapachu psiej sierści* główny bohater jest w stanie oddać bandytom nawet kochankę, byleby wydobyć od nich 20 tysięcy dolarów. W *Trójkacie bermudzki* każdy z trzech bohaterów ma inny powód, by zamordować pewne osoby, ale każdy cel jest również przeliczalny na pieniądze — dla jednego znaczy spadek, dla drugiego zachowanie całego majątku, a dla trzeciego zemsta za utracone dolary. Wiśniak z *Konsula* na różne sposoby oszukuje łatwowiernych, byleby tylko zgarnąć ich pieniądze, najlepiej w formie dewiz. Jeszcze bardziej oczywiste jest to w *Wielkim Szu* i *Piłkarskim pokerze* — ich bohaterowie robią przecież najwymyślniejsze kanty, byleby zgarnąć wielką pulę. Horyzont aspiracji określa Zachód — to tam robi się prawdziwe pieniądze, to tam jest przestrzeń prestiżu, to tam chce znaleźć się każdy, kto gra o najwyższe stawki.

Ta obserwacja zgadza się z tezą Jakuba Majmureka, który stwierdził, że bohaterowie filmów z lat osiemdziesiątych znajdują się w świecie rządzonej przez pieniądze i status społeczny⁹². Drogie hotele oblepione zachodnimi logo, dansingi z zagraniczną muzyką, swobodne obyczajowo dyskoteki — w analizowanych filmach te przestrzenie stają się zachodnimi oazami w szaroburej polskiej rzeczywistości, namiastką dobrobytu, miejscem wskazującym na preferowany przez bohaterów styl i oczekiwania. Do tego trzeba dodać niezwykle istotny gadżet, stający się w kolej-

⁹¹ Natomiast główny bohater — Piotr — uwielbia wtrącać do swoich wypowiedzi anglicyzmy.

⁹² J. Majmurek, *Ucieczka z Szuflandii*, „Kino” 2019, nr 6, s. 20.

nych filmach wręcz synonimem zachodniego luksusu, czyli niejednokrotnie lejąca się strumieniami whisky Johnny Walker. Majmurek słusznie zauważa, że w filmach lat osiemdziesiątych dostęp do prawdziwej gotówki i zachodniego stylu życia mieli tylko przestępcy — dzięki nielegalnie zdobywanym dewizom. A to sprawia, że omawiane filmy mają zaskakująco wiele wspólnego z polskimi produkcjami kolejnej dekady, kiedy z polskiej transformacji będą potrafili skorzystać przede wszystkim bandyci⁹³. Zresztą ten obraz życia społecznego wcale nie stał w sprzeczności z faktami. W prasie lat osiemdziesiątych chętnie podkreślano, że członkowie zorganizowanych grup przestępczych byli na ogół ludźmi zamożnymi, co miało obniżyć zaufanie do bogaczy, jednak sprawiło, że zaczęli oni być mitologizowani⁹⁴ — stąd być może wzięła się moda wśród filmowców, by opowiadać historie szulerów, oszustów i innych gangsterów, po części ich rozgrzeszając. W końcu realizowali marzenia całego społeczeństwa, które również chciało się bogacić, lecz wiedziało, że nie da się tego uczynić w pełni legalnie⁹⁵.

Spośród filmów sensacyjno-kryminalnych Majmurek wyeksponował trzy, najlepiej według niego obrazujące opisany problem: *Wielki Szu*, *Piłkarski poker* i *Zabij mnie, glino* — ten trzeci nazywając ostatnim filmem milicyjnym i pierwszym policyjno-gangsterskim⁹⁶. Przypadek tego ostatniego jest szczególnie interesujący, Bromski nie krył się bowiem, że chciał nakręcić film na modłę amerykańską. Świadczą o tym nie tylko postaci milicjantów, nieprzywiązanych już do ideologii socjalistycznej, ich związek z władzą jest rozluźniony. Także scenografia sugeruje, że strażnicy porządku być może mówią po polsku, ale działają już w rzeczywisto-

⁹³ Zob. M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019, s. 130.

⁹⁴ B. Sprengel, *op. cit.*, s. 285.

⁹⁵ Badacze zorganizowanych grup przestępczych doby PRL wskazują na relację między ich intensywnym powstawaniem a coraz większą otwartością na Zachód. Karol Nawrocki i Daniel Wicenty stawiają tezę, że stopniowe zacieranie granic między światem socjalizmu i kapitalizmu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sprzyjało zachowaniom kryminalnym. Pojawiały się bowiem nowe potrzeby konsumpcyjne, które można było zaspokajać tylko dewizami dostępnymi na czarnym rynku. Natomiast czarny rynek puchł od towarów przywożonych z zagranicy, często przez gangi złodziei. Proceder ów nie miałby miejsca, gdyby nie ciche przyzwolenie władzy, która na tym korzystała. Właśnie ten stan rzeczy, wzrastanie potrzeb konsumpcyjnych i zaspokajanie ich dzięki działalności przestępczej, przedstawiają filmy sensacyjno-kryminalne lat osiemdziesiątych; K. Nawrocki, D. Wicenty, *Czym była przestępczość zorganizowana w PRL*, [w:] *Brudne wspólnoty. Przestępczość zorganizowana w PRL w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, red. K. Nawrocki, D. Wicenty, Gdańsk-Warszawa 2018, s. 9–10.

⁹⁶ Podobnego zdania jest Jacek Ostaszewski, który zalicza *Zabij mnie, glino* i *Psy* do grona polskich prób wpisania się w gatunek filmu policyjnego. Według niego film Bromskiego „jest nieco irytującym odwołaniem się do wzorców amerykańskich. Posługuje się prostymi kliszami, nie dbając o ich psychologiczne prawdopodobieństwo czy realistyczną wiarygodność. Zmagania [...] mają charakter prostej konstrukcji, typowej dla komiksu. Nad motywacją, nie mówiąc już o dylematach moralnych, króluje czysta zdarzeniowość”, *idem, op. cit.*, s. 73.

ści zachodniej. Ich gabinety nie są murowanymi kłitkami, jak to wyglądało w rodzimych komisariatach, lecz przestronną, przeszkloną wspólną przestrzenią rodem z amerykańskich seriali policyjnych. Zresztą bohaterowie ewidentnie mają problem ze słowem „milicja”, które pada w całym filmie zaledwie bodaj kilka razy, jakby celowo omijane. Natomiast jedną z najbardziej znanych anegdot z planu filmu jest ta o hamburgerze, którym porucznik Popczyk zajada się jak gdyby nigdy nic podczas lunchu. A jako że w 1987 roku, kiedy kręcono *Zabij mnie, glino*, w Polsce nie można było dostać tego dania, po kanapkę specjalnie leciano samolotem do londyńskiego McDonalda⁹⁷. To przywiązanie do wzorców zachodnich realizuje się też na poziomie fabularnym. W jednej ze scen Popczyk wyśmiewa swojego milicyjnego partnera Jachimowskiego, że nosi przy sobie dwa pistolety. Mężczyzna tłumaczy mu, że to znany sekret francuskiej policji (ciekawe, że nie pada „amerykańskiej”), bo jak zabiorą jedną broń, to zawsze jest druga. Ten motyw wraca w kluczowym momencie, w samym finale, gdy Malik zmusza Popczyka do wyrzucenia pistoletu, na szczęście kapitan odrobił lekcję francuskiej policji i miał w zanadrzu drugi, którym zastrzelił przestępcę. Można więc powiedzieć, że to francuscy policjanci uratowali Popczyka.

To przychylniejsze spojrzenie na wzorce amerykańskie było sygnałem głębszych zmian nie tylko w mitologizującym Amerykę społeczeństwie, przychylniej spoglądającej na Zachód władzy, lecz także w samej kinematografii. Kryzys ekonomiczny sprawił, że władarze polskiego kina musieli, pierwszy raz od drugiej wojny światowej, liczyć się z wymaganiami widowni, czyli po prostu liczyć pieniądze, które można zarobić na produkowanych filmach⁹⁸. Doświadczył tego Bromski: nikt nie chciał dać mu pieniędzy na film niegwarantujący zarobku, więc musiał stworzyć coś dla masowej widowni, co miało mu pomóc zebrać fundusze na przyszły, artystycznie ambitniejszy projekt⁹⁹. Zresztą podobne intencje mieli też inni filmowcy¹⁰⁰. Fala kina popularnego lat osiemdziesiątych zrodziła się, między innymi, z kryzysu, który wymagał od kinematograficznych decydentów stawiania na filmy o potencjale komercyjnym.

⁹⁷ J. Majmurek, *op. cit.*, s. 22.

⁹⁸ Zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 286.

⁹⁹ *Zabij mnie, glino*. Z Jackiem Bromskim rozmawia MB, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 7, s. 8.

¹⁰⁰ Podobnie było z Januszem Zaorskim i jego *Piłkarskim pokerem*. Wymiaru anegdotycznego nabrała już historia filmu *Karate po polsku*, który początkowo miał być zatytułowany „Drzazgi”, ale producenci uznali, że finalny tytuł będzie miał większy potencjał kasowy, nawiązywał bowiem do fali niezwykle popularnego ówczesnie w kraju kina wschodnich sztuk walki.

*

Eksplozja popularności wśród twórców formuły sensacyjno-kryminalnej w latach osiemdziesiątych zbiegła się z ważnymi zmianami społecznymi, które przybliżyły kraj do transformacji. Ekonomiczna i polityczna liberalizacja odcisnęły piętno na kształcie powstających filmów. Głównym odniesieniem dla bohaterów stał się szeroko rozumiany Zachód — to tam zmierzali „zacządzeni” wizją nieograniczonej konsumpcji młodzi, to stamtąd przybywało zagrożenie porządku w Polsce. Ale filmowcy coraz rzadziej wpisywali się w propagandowe wizje kryminogennego Zachodu i również byli zapatrzeni w Amerykę i tamtejsze kino. Minimalizowali wątki, które wynikały z ideologicznych przesłanek socjalizmu — eliminowali postać milicjanta, rozmywali etyczne postawy, zbliżając się do konwencji kina policyjnego. Młodzi, niejednokrotnie debiutujący w tej dekadzie twórcy byli coraz bardziej świadomi wykorzystywanej konwencji, od której także krytycy coraz rzadziej domagali się mimetycznego odtwarzania zewnętrznej rzeczywistości. W kinie sensacyjnym chciano widzieć czystą rozrywkę, grę form i przeformułowanych gatunkowych zasad — ale nie zawsze można było. Wielokrotnie dążono do „uszlachetnienia” konwencji, dodając społecznie istotne wątki. Niemniej bijąca z filmu fascynacja zachodnim stylem życia, z rozbuchaną konsumpcją, zapatrzeniem w drogie gadżety, mitologizacją dolara udawała, że bohaterowie tworzonych opowieści, a wraz z nimi pewnie twórcy i całe społeczeństwo wycofali się — jak pisał Stola — z PRL. Żyli już, choćby tylko we własnych fantazjach, na wyobrażonym Zachodzie.

CRIME IN AMERICAN STYLE: POLISH ACTION MOVIES IN THE 1980s

Summary

The article presents an analysis of Polish action movies of the 1980s in the context of social changes. The fact that Polish society was opening up to the west had a significant impact on the films produced in that period. It influenced both the plot and the general understanding of the convention (by both the filmmakers and the audience). Directors were increasingly aware of the genre and high-brow critics were ceasing to demand a mimetic recreation of external reality from the works they engaged with. On the other hand, the preoccupation with consumption, obsessive acquisition of expensive gadgets and the mythologization of the dollar that all permeated these films proved that their protagonists were already living in the West. Even if only in an imagined one.



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Artur Majer

ORCID: 0000-0003-4722-0513

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

W ŚWIECIE POZORÓW: KINO SENSACYJNE PATRYKA VEGI

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.2>

WPROWADZENIE

Patryk Vega (właściwie Patryk Sebastian Krzemieniecki) jest filmowcem ważnym. Nie cieszy się może przychylnością krytyków¹, jego produkcje są przedsięwzięciami kontrowersyjnymi², lecz w historii polskiej kinematografii zapisał się jako ten, który zdolny jest zrealizować kilka projektów rocznie, a widzowie entuzjastycznie reagują na kolejne filmy. Znakiem rozpoznawczym jego kina są historie złożone z nieprawdopodobnej wprost liczby patologii, uproszczeń, mitów i strachów — jak twierdzi Bartosz Brzyski, dodając słusznie: „Chociaż z łatwością można przedstawić reżyserowi całą listę zarzutów, to nie można bagatelizować jego kina, które z niezwykłą intuicją wyciąga na światło dzienne nasze lęki”³. Tomasz Raczek, sam nie będąc miłośnikiem twórczości Vegi, dostrzega nawet pewną korelację jej recepcji z niegdysiejszymi opiniami na temat działalności Stanisława Barei. I on był krytykowany za swoje przyczynkowe i ułomne struktury fabularne

¹ Por. R. Badowski, *Korwin-Piotrowska przejechała się po „Polityce” Vegi. „Kaczyński powinien dać mu medal”*, <https://natemat.pl/283665,korwin-piotrowska-o-filmie-polityka-vega-ma-kompleks-smarzowskiego> (dostęp: 13.07.2022).

² Por. O. Gersz, *Pandemia trwa, ale Patryk Vega już kręci nowy film. „Miłość w czasach zarazy”*, <https://natemat.pl/326345,patryk-vega-kręci-nowy-film-mimo-pandemii-milosc-w-czasach-zarazy> (dostęp: 13.07.2022).

³ B. Brzyski, *Ekranizacja stereotypów*, „Rzeczpospolita. Plus Minus” 28–29.04.2018, s. 27.

czy niespójne narracje. Po latach uznawany jest jednak za piewę bezsensów PRL. „Być może za kilka dekad obraz III RP będzie wyłaniał się właśnie z filmów Patryka Vegi” — dodaje krytyk⁴.

W niniejszym artykule skupię się na filmach fabularnych reżysera. Ich popularność wyznacza nie tylko frekwencja kinowa, lecz i to, że niemal każdy z nich emitowany był w formie serialowej. Niegdyś prezentowane przez główne stacje telewizyjne w Polsce, dziś dostępne są na platformach streamingowych (zwłaszcza Netflix i Amazon Prime). Obliczenia zaś wynikające z zestawienia oglądalności tych filmów w kinach wskazują, że średnio na każdy z siedemnastu tytułów poszło prawie 1 mln widzów (dokładniej 930 436)!⁵ Dodatkowo Vega jest zarówno reżyserem oraz scenarzystą lub współscenarzystą (a zatem autorsko uprawnionym twórcą z prawem do tantiem), jak i niezależnym producentem swoich utworów. Pozostaje zatem ich pełnoprawnym właścicielem lub — w wypadku koprodukcji — współwłaścicielem. Już tych kilka argumentów wskazuje jasno, że kino Patryka Vegi jest istotnym elementem rodzimej kinematografii. Dotyka przy tym w swych fabułach spraw, które wzbudzają żywe zainteresowanie odbiorców. Można za klasykiem teorii filmu Bêlą Balázsem stwierdzić, że żadna sztuka nie jest tak jak film uzależniona od powszechnej akceptacji. Jeśli więc utwór ją znajduje, to w nim samym potwierdza się, a nawet dokumentuje sposób myślenia i odczuwania mas⁶. To, co zajmuje i przyciąga widzów: tematy, gatunki, wizja świata, wymowa, sens — karmi zatem masową wyobraźnię, mówiąc co nieco o nas samych. Tym sensom i przekazom będzie właśnie poświęcony mój artykuł.

SENSACJE I IDEOLOGIE

Bohater niniejszych rozważań wykazuje żelazną konsekwencję w swoich twórczych zainteresowaniach. Jego filmy dotyczą zazwyczaj policji lub innych służb, na przykład Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego. Opowiadają również o funkcjonowaniu mafii czy ogólnie światów przestępczych, i to nie tylko w Polsce. Już debiut reżyserski *Pitbull* (2005) był wyrazistym tego dowodem. Wynikał zresztą z dogłębnego poznania policyjnego środowiska przy okazji realizacji dokumentalnych seriali telewizyjnych: *Prawdziwych psów* (TVP, 2001) Krzysztofa Langa oraz *Taśm grozy* (TVP, 2002) samego Vegi. Później przez kilka lat reżyser szukał swojej drogi, realizując dwie komedie: *Ciacho* (2010) i *Last Minute* (2013). Zrealizował

⁴ Cyt. za: A. Bartkiewicz, *Bareja III Rzeczypospolitej*, „Rzeczpospolita. Plus Minus” 21–22.10.2017, s. 15.

⁵ Wyniki oglądalności w kinach na podstawie danych z platformy boxoffice.pl, szczegółowe informacje znajdują się w tabeli na końcu artykułu.

⁶ A. Helman, *Ideologia*, [w:] *eadem*, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2. *Forma, rytm, ideologia, suture*, Wrocław 1991, s. 73.

także utrzymany w duchu Kina Nowej Przygody film *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (2012)⁷. Vega twierdził: „zaczęłem robić filmy pod ludzi, zastanawiając się, co wrzucić do jednego garnka, żeby mieć milion widzów”⁸. Jako że to mu się nie udało, w swoich analizach będą pomijał owe trzy tytuły. Skoro i widzowie (oraz rzecz jasna krytycy) zareagowali na nie chłodno, sam reżyser powrócił do znanego sobie świata w 2016 roku filmem *Pitbull. Nowe porządki*. Od tego czasu opowiada nieustająco o korupcji, zdradzie, władzy, wszechobecnej przemocy, ale także, choć w mniejszym stopniu, o odkupieniu. Przyczyny i możliwości dostąpienia łaski tegoż odkupienia są bardzo różne, ewoluując z filmu na film. Początkowo wynikają z lojalności, przyjaźni, miłości między bohaterami, potem stają za nimi raczej poświęcenie, a nawet cierpienie oraz wiara.

Obrazy Patryka Vegi są do siebie podobne także pod względem gatunkowym. Realizuje on zasadniczo kino akcji w różnych odmianach: kryminalne, sensacyjne, szpiegowskie, gangsterskie albo *neo-noir*⁹. O polskim kinie gatunków po 2015 roku pisałem w innym miejscu¹⁰, dowodząc, że to, co dystrybutorzy filmowi określają sprzedażowo jako „akcja”, można bezpiecznie definiować ustalonymi w filmoznawstwie dwiema nazwami: filmy gangsterskie i kryminalne. Pierwsze będą opowieścią o drodze kariery i upadku przestępcy, drugie — o odkrywaniu zagadki kryminalnej. Z neonoirowymi proweniencjami filmów Vegi rozprawiła się na łamach „Kwartalnika Filmowego” Magdalena Kempna-Pieniążek. Jej artykuł, chociaż powstały u zarania największych sukcesów frekwencyjnych reżysera, słusznie rozpoznawał w jego twórczości „ideologicznie regresywny nurt *retro-noir*”, w ramach którego „sposobem na okiełznanie zła świata jest powrót do tradycyjnych wartości kultury patriarchalnej”¹¹. Jako że gatunki filmowe rytualizują przekaz ideologiczny w opowieściach i narracjach, właśnie rzeczona ideologia kina Vegi wydaje się najistotniejsza i najciekawsza.

Pierwsze wrażenie, które pozostawiają filmy tego reżysera, to ich wspomniana akcyjność, zmienność wydarzeń, pól widzenia, bohaterów, wątków¹². Działa to na

⁷ M. Kempna-Pieniążek, *Ciemna strona Polski?: neo-noir i kino policyjne w twórczości Patryka Vegi*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 152.

⁸ A. Bartkiewicz, *op. cit.*

⁹ Krytycy nawet *Ciacho* określali jako parodię kina sensacyjnego czy też komedię „z rozbudowanym wątkiem sensacyjnym — z dużą liczbą samochodowych pościgów, antyterrorystycznych akcji, eksplozji, wrzucania ludzi do wody i biegania z karabinem po planie”, P. Pustkowiak, *Basia na tropie mafii. Komedia, która irtuje zamiast śmieszyć*, „Dziennik Gazeta Prawna” 12.01.2010, s. A15.

¹⁰ Por. A. Majer, *Współczesne polskie kino gatunków*, [w:] *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Łódź 2021, s. 43–62.

¹¹ M. Kempna-Pieniążek, *op. cit.*, s. 158.

¹² Tak zresztą polska tradycja filmoznawcza zwykła określać niecisły w sensie gatunkowym „film sensacyjny”. Alicja Helman pisała, że nadrzędnym jego elementem „jest ruch: zmienność sytuacji, krajobrazów, wzajemnych relacji między bohaterami. [...] Jeśli film sensacyjny ma więcej niż jeden wątek, wątki poboczne zazwyczaj przyspieszają rozwój fabuły, nigdy zaś nie zwalniają toku

widza na poziomie sensorycznym niczym szok. Ta szeroko i potocznie rozumiana sensacja zdaje się towarzyszyć losom wszystkich postaci, nawet tych drugoplanowych czy epizodycznych. Zanim więc przejdziemy do opisów i analiz treści, przyjrzyjmy się strategiom sensoryjności w utworach twórcy.

SZOKOWANIE

Najważniejsze oraz istniejące na wielu poziomach konstrukcyjnych filmów Patryka Vegi zdaje się rzeczony szokowanie. Po pierwsze — muzyką. Słyszymy ją już wyraźnie, zanim zobaczymy jakiegokolwiek obrazy filmu. Przebija się bowiem przez napisy czołowe i od razu wprowadza w nastrój zagrożenia. Komponowana przez Łukasza Targosza, oparta jest na dysonansowych interwałach, zmiennej głośności, często w tonacjach molowych. Cokolwiek się dzieje w pierwszej scenie, muzycznie widzowie są nastawiani na odbiór niebezpieczeństwa, nawet jeśli jeszcze nie wiedzą, na kogo ono czyha. Nic zresztą dziwnego — tu w zasadzie wszyscy są uwikłani w świat przestępczy. Policjant Majami (Piotr Stramowski) z *Pitbulla. Nowe porządki* w pierwszych scenach filmu się narkotyzuje. Nie ma to później żadnej konsekwencji, ale samo to stawia go w ambiwalentnym świetle moralnym. Psychopatyczny gangster Zupa (Krzysztof Czeczot) z tego samego filmu przeprowadza wiele akcji pełnych przemocy, w tym długo i z lubieżną przyjemnością torturuje uprowadzoną ofiarę. Można powiedzieć, że szokujące jest tu zarówno sterowanie odbiorem świata z poziomu niediegetycznej muzyki, jak i brak konsekwencji w budowaniu postaci czy brak ciągłości fabularnej. Przykłady z tego filmu można zresztą mnożyć. Oto główny mafioso przejmujący władzę w dzielnicy, Babcia (Bogusław Linda), niemal zaprzyjaźnia się w Majami. Po co? Trudno szukać powodów. Być może dla podniesienia niepewności co do logicznego rozwoju losów postaci. Sam reżyser uznawał ten zabieg za „ciekawą”, tłumacząc: „Na początku mamy odwrócenie schematu: antagonistą wydaje się pozytywny, a protagonista jest postacią negatywną”¹³. Niestety na ekranie te zabiegi nie znajdują odzwierciedlenia. Powodem jest z pewnością zbyt enigmatyczna relacja bohaterów w dwugodzinnym filmie złożonym także z kilkunastu innych wątków i postaci.

narracji”, *eadem, Filmy sensoryjne*, Warszawa 1974, s. 8–9. Lub w innym miejscu: „utwór o wartko biegnącej akcji, urozmaiconych i zaskakujących wydarzeniach fabuły, który trzyma uwagę widzów w nieustającym napięciu”, *eadem, Jak Tezeusz w labiryncie. Film szpiegowski*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 11. Z kolei w *Słowniku filmu* Krzysztof Loska wskazuje na filmy sensoryjne jako te „o wartkiej akcji, w których podstawowym tematem są działania bohaterów w obliczu zagrożenia życia, ważną rolę odgrywają sceny ucieczek i pościgi czy poszukiwania zaginionej osoby”, *idem, Film sensoryjny*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005, s. 164.

¹³ P. Vega, *Mój charakter pisma to dokumentacja*, rozm. R. Pawłowski, „Magazyn Filmowy SFP” 2016, nr 1, s. 47.

Szokowi dźwiękowemu i konstrukcyjnemu towarzyszy także szok obrazowy. W *Botoksie* (2017) na przykład prezentowane są w zbliżeniach sceny porodów, wyraźne sugestie masturbacji oraz przygotowanie i przeprowadzanie zabiegów medycznych, takich jak liposukcja czy aborcja. W *Kobietach mafii* (2018) pokazany jest spektakularny wypadek samochodowy na autostradzie, jednakże karambol ten nie ma żadnego wpływu na rozwój głównej akcji. Chodzi tylko o efekt, by nie powiedzieć efektywność, a nawet efekciarstwo. Przekłada się to zresztą na sposób działania postaci. Jedna z bohaterek *Kobiet mafii*, Daria (Agnieszka Dygant), rozprawia się z konkurencyjną mafią bardzo spektakularnie: początkowo ostrzeliwuje swoich konkurentów gangsterów, potem zmusza jednego do zrobienia drugiemu *fellatio*, następnie do obcięcia nogi, a wszystko po to, by ostatecznie ich potopić i rozpuścić ciała w kwasie. Słusznie można pytać, czemu służy ów długi makabryczny proceder. Z jednej strony z pewnością pokazuje Darię jako bezwzględną i nieugiętą w dokonywaniu osobistej zemsty. Z drugiej jednak jest po prostu widowiskowy i szokujący, bez większego znaczenia dla rozwoju fabuły.

W kinie Vegi wydarzenia się mnożą, a jako że w większości jego filmów mamy do czynienia z bohaterem zbiorowym, siłą rzeczy w natłoku akcji niektóre postaci muszą na dłużej zniknąć, by losy innych się rozwijały. Tak jest na przykład w *Kobietach mafii 2* (2019), gdy ginie „chłopak” Stelli (Aleksandra Grabowska). Logika wydarzeń miała być taka: zakochana dziewczyna, dowiedziawszy się, że za tym zabójstwem stoi jej ojciec, mści się na nim, trując wszystkich jego gości weselnych. Problem w tym, że przebieg narracyjny wątku zakochanych nie zostaje doprowadzony do konkluzji, jakoby byli sobie bliscy. Zemsta Stelli jest więc nie mniej szokująca i absurdalna jak epatowanie przemocą. Można te zabiegi uznać za konstrukcyjne błędy w opowieści, co wcale nie oznacza, że za takimi wyborami twórczymi nie stoi dążenie do „szokowania”.

Z opisanymi strategiami (lub błędami) wiąże się inny cel: wzbudzenie niesmaku (obrzydzenie). Przy czym nie służy ono budowaniu napięcia, nie podkreśla istnienia niezidentyfikowanego zła w świecie przedstawionym. Raczej nosi cechy fetyszu. Wspomniane odcinanie nóg czy dokładne obrazy porodów mają, i owszem, przestraszyć, ale i urealniać świat. Przełożony mówi do Daniela Śnieżka (Antoni Królikowski): „Porzuć smród ulicy, zatop się w syfie”, co jest dokładną zapowiedzią losów tej postaci i jej upadku w ramach tytułowej *Pętli* (2020). Bohater popełnia wszystkie możliwe błędy na drodze swojej — jak się później okazuje — sterowanej kariery. Ich mnogość (narkotyki, afery seksualne, szantaże, zdrady, handel ludźmi, prostytutka itp.) ponownie ma na celu szokowanie widzów, a obrazy towarzyszące temu upadkowi są nie mniej naturalistyczne niż te z poprzednio wspomnianych filmów. Świat jest miejscem przerażającym, paskudnym, w którym nie sposób uniknąć zepsucia. Nawet jeśli — o czym będzie jeszcze mowa — w zepsutych sercach ludzi czają się pozytywne aspekty i niektórym z nich dane jest nawet odkupienie win.

OŚMIESZANIE

Sensacyjne zwroty akcji, brak logiki postępowania bohaterów czy prezentowanie makabrycznych obrazów często stają się po prostu śmieszne. Bywa, że jest to śmieszność niezamierzona, wynikająca ze wspomnianych błędów konstrukcyjnych, skrótów, uproszczeń. Zdarza się jednak Patrykowi Vedze zastosowanie komizmu bardziej przemyślanego. Przykładów należałoby szukać w cytatach z innych przekazów audiowizualnych, którymi wypełnia swoje filmy. Funkcjonują one wówczas jako porozumiewawcze mrugnięcie do widza — świadomego odbiorcy. Mianowicie relacje męskich bohaterów *Pitbulla. Niebezpieczne kobiety* (2016) początkowo przypominają *Chłopców z ferajny* (1990) Martina Scorsese, a rola Bogusława Lindy nawiązuje do *Psów* (1992) Władysława Pasikowskiego. Bohaterka *Bad Boya* (2020) cytuje *Grę o tron* (HBO, 2011–2019): „You know nothing, John Snow”. Z kolei kryminalna struktura narracyjna filmu *Plagi Breslau* (2018) nosi wyraźne podobieństwa do *Siedem* (1994) Davida Finchera. Czemu służą te zabiegi? Niewątpliwie wskazują twórcę jako świadomego materii kina, może nawet rozkochanego w kinie. Umieszcza on tym samym swoje filmy pośród innych, często lepszych, utworów sensacyjnych, dotyczących podobnej problematyki: zepsucia świata i człowieka, braku nadziei na lepszą przyszłość, uwikłania w matni przestępczych procedurów. Do najbardziej ironicznych cytatów w kinie Vegi należy przedstawienie postaci policjantki Heleny Ruś w *Plagach Breslau*. Gra ją Małgorzata Kożuchowska. Docierając na miejsce zbrodni, bohaterka wjeżdża w ustawione przy bazarku kartony. Jest to zabawne rozliczenie aktorki z jej roli w telesadze rodzinnej *M jak miłość* (TVP, 1999–), Hanki Mostowiak, która „zginęła w kartonach”. Wspomniane zabiegi zdarzają się jednak stosunkowo rzadko i niewiele wnoszą do odczytania sensów kina Patryka Vegi.

Dużo częściej jego bohaterowie i świat śmieszyć mają na zasadzie prezentacji żalności, małości ludzkiej w jej pozorach, dumie i źle pojętej ambicji. Najlepszym przykładem jest film *Polityka* (2019). Zdaniem twórcy miał on zmienić wygląd polskiej sceny politycznej w 2020 roku¹⁴. Wydaje się, że sam reżyser uległ pysze, którą satyrycznie piętnuje tym utworem, wszak jego dzieło na układ sił politycznych nie wpłynęło. Vega stylizuje swoich bohaterów na rodzimych polityków za pomocą charakteryzacji tak, jakby robił kabaret. Dowcip opierać się ma na naśladowaniu zachowania premier Beaty Szydło, prezesa Jarosława Kaczyńskiego, ministra Antoniego Macierewicza czy Ojca Dyrektora Tadeusza Rydyzka. Rzeczywiście dialogi są napisane „pod postacią” polskich polityków, a aktorzy grają ich charakterystycznymi tonami, zaśpiewami, spojrzzeniami. Co od siebie dodaje twórca? Przede wszystkim przeświadczenie, że polityka to nieczysta gra oparta na partykularnych interesach i hipokryzji. Siła polityczna jest według Vegi mierzona wpływami, których rozmiary zależą od zebranych teczek, informacji na temat innych, nie tylko konkurentów, lecz

¹⁴ P. Vega, *Mój film wpłynie na wybory*, rozm. A. Jankowska, „Wprost” 2019, nr 27, s. 14–18.

także sprzymierzeńców i popleczników, dostępu do mediów oraz mocy szantażu. Słusznie diagnozował prawicowy skądinąd krytyk Łukasz Adamski, pisząc, że reżyser nie ma pojęcia o mechanizmach władzy politycznej¹⁵. Ośmiesza (i szokuje) za pomocą mnożenia banałów. Zatrudnienie młodego szefa gabinetu politycznego przez Ministra Obrony Narodowej (Bartłomiej Misiewicz zatrudniony przez Antoniego Macierewicza) tłumaczy homoseksualizmem tego ostatniego. Sugeruje także homoerotyczną fascynację Prezesa jego młodym rehabilitantem. Puentą tego wątku jest pełna pasji moralizatorska przemowa przywódcy partii rządzącej na temat „zarazy ideologii LGBT”. Co ciekawe, słowa te zostają nazwane obraźliwymi przez rzeczownego rehabilitanta i tym samym są piętnowane. Ale w żadnym stopniu gest ten nie przynosi rozwiązania wątku politycznego i nie ujmuje władzy skuteczności. Wszak Prezes w masce prezesa przemawia w tej scenie niczym naśladowca samego siebie. Występuje jako dobry aktor, ukrywa się za kontekstem antypisowskiej demonstracji. Jego pisomowa¹⁶ brzmi jak gra, jest zatem w istocie kabaretem.

A jednak ten kabaret w gorzki sposób nie oczyszcza, nawet jeśli ośmiesza. Albowiem tylko ci układowi politycy, którzy „mają teczki”, pozostają bez szwanku. Po mniejsi gracze ulegli manipulacji, by następnie zostać pobici, zgwałceni, poniżeni, odsunięci. W zasadzie nie ma z czego się śmiać, można by powiedzieć, nadpisując na utworze Vegi wynikające z rozwoju akcji wnioski. Sam twórca wydaje się przejęty obnażaniem „prawdy”, pozostającej jednakże zbiorem stereotypowych przekonań i domniemań na temat rządów Polski w 2019 roku, na które, niczym postać starszuszka marszałka grana przez Daniela Olbrychskiego, można tylko się wypiąć nagim tyłkiem z mównicy poselskiej w Sejmie.

ŚWIAT BEZ BOGA

Ta zresztą scena doskonale obrazuje ostatni sposób, w który Vega sensacyjnie szokuje swoich widzów — przez zestawienia skrajnych dyskursów, jak odpowiedzialności za kraj i gołego tyłka marszałka. Wraz z rozwojem kariery reżysera nasilają się jego moralizatorskie skłonności. Już w *Botoksie* wypowiadał się stanowczo jako przeciwnik aborcji, nazywając swój film misyjnym. Jednocześnie, co ciekawe,

¹⁵ Ł. Adamski, „Polityka”. Vega pokazuje tylek. Dosłownie. Recenzja, <https://wpolityce.pl/kultura/462404-polityka-patryk-vega-pokazuje-goly-tylek-recenzja> (dostęp: 20.07.2022).

¹⁶ Rodzaj współczesnej nowomowy, neonowomowy, uprawianej przez polityków Prawa i Sprawiedliwości już w czasach rządów 2005–2007. Pisał o tym na bieżąco Michał Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze: szkice dawne i nowe*, Kraków 2009. Por. także W. Głowacki, *Nowa PISomowa, czyli kieszonkowy słownik Dobrej Zmiany*, <https://polskatimes.pl/nowa-pisomowa-czyli-kieszonkowy-slownik-dobrej-zmiany/art/9789679> (dostęp: 20.07.2022); oraz A.B. Strawińska, *Kreowanie znaczeń we współczesnej nowej nowomowie*, [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 307–330.

stawał w obronie kobiet, twierdząc, że popiera ich walkę o samostanowienie i prawo do decydowania o swoim życiu¹⁷. Zadziwiające jest łączenie tych dwóch przekonań, lecz naprawdę znajdują one odzwierciedlenie w obrazie reżysera — występują po prostu obok siebie. Z jednej doktor Magda (Katarzyna Warnke) wykonuje aborcje do czasu, zanim sama nie zajdzie w ciążę: ten stan — Vega zdaje się sugerować, że błogosławiony — ją odmienia. Inna zaś bohaterka, doktor Patrycja (Marieta Żukowska), uwalnia się spod wpływu toksycznego mężczyzny, chociaż wcześniej uległa jego urokowi tak, by pozbyć się antykoncepcyjnej spirali. Obie podejmują decyzję za siebie, są niezależne. Pewność siebie, którą zdobywają bohaterki, staje się tym samym zasłoną dymną przekazywanych widzom przekonań twórcy odnośnie do roli kobiety jako partnerki i matki. Do tego wątku przyjdzie nam jeszcze wrócić w innym podrozdziale.

Z kolei swoje ulubione światy przestępcze łączy już nie z lojalnością grupy zawodowej, jak w *Pitbullu*, lecz z ewangelicznymi przypowieściami. Ostateczną degrengoladę bohatera i jego spektakularny upadek moralny, zdrowotny, obywatelski zestawia z rozwiązaniami duchowymi, które nie są żadnym logicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym, lecz odgórnie narzuconą wizją porządku. Tym samym zachwiana zostaje logika świata przedstawionego. Odwołując się w jego finale w tak bezpardonowy i bezsensowny sposób do boskiej instancji, twórca ostatecznie ustanawia swój świat jako ten Boga pozbawiony, a swoich bohaterów jako pustych od życia duchowego. Gdyby poszukiwać jakiejś logiki wewnętrznej w strukturze filmu (budowie świata przedstawionego), trzeba by stwierdzić, że bohater *Pętli* lepiej by zrobił, słuchając własnego ojca, a bohaterowie *Miłości, seksu & pandemii* (2021) lepiej by wyszli na własnych wyborach, gdyby nie byli tacy wredni. Ich wewnętrzne przemiany, mechaniczne i niejasne, bez względu na finał opowieści, stają się dowodem na zło toczące ten świat. Smutne jest, że im bardziej reżyser mówi o własnej duchowości i nawróceniu¹⁸, tym mniej są one widoczne w jego filmach, tym mniej integrują się z bohaterami, tym bardziej zaś stają się pustą deklaracją. Narzucają wizję nadziei, lecz pozornej, bo w istocie niedostępnej. Do motywu fałszywego odkupienia win przyjdzie nam jeszcze wrócić. Warto bowiem w tym miejscu przejść do szczegółów dotyczących fabuły i bohaterów omawianego twórcy.

¹⁷ M. Mrozowska, *Patryk Vega o aborcji: jestem PRZECIW, Botoks pokazuje prawdę!*, <https://www.kobieta.pl/artukul/patryk-vega-o-aborcji> (dostęp: 6.10.2022).

¹⁸ „Jako katolik uważam, że jest nad nami jakiś boski plan, z którym my się musimy zsynchronizować”, A. Bartkiewicz, *op. cit.* Por. także P. Vega, *Bez przerwy upadam, ale dążę do świętości*, rozm. Ł. Adamski, <https://wpolityce.pl/kultura/390603-tylko-u-nas-mocny-i-szczery-wywiad-patryka-vegi-dla-sieci-bez-przerwy-upadam-ale-daze-do-swietosci> (dostęp: 20.07.2022).

ZBRODNIA I KARA

Każdy bohater Patryka Vegi jest uwikłany w maszyny zepsutego świata, każdy wcześniej czy później będzie skażony. Twórca przedstawia „obraz Polski jako mafii, w której wszyscy jesteśmy zjednoczeni”¹⁹. Podział na dobrych i złych szybko w jego kinie się zaciera. O ile widoczny jest jeszcze w pierwszym *Pitbullu*, o tyle już *Służby specjalne* (2014) przedstawiają postaci moralnie co najmniej dwuznaczne. Oto troje bezwzględnych agentów morduje z zimną krwią i na zawołanie. Nie wiedzą nawet, i nie interesuje ich, kto im zleca te działania. Zarazem wszyscy próbują realizować w życiu „wyższe cele”: znaleźć miłość, przebaczyć doznane krzywdy, stać się dobrym rodzicem, pojednać się z Bogiem... Jest dla nich nadzieja na lepszy byt, chociaż przedstawiona zostaje w uproszonym schemacie zbrodni i kary. Gdy więc były esbek Marian Bońka (Janusz Chabior) postanawia rzucić służbę i przystępuje do spowiedzi — jego choroba nowotworowa cudownie znika. Lecz w tej samej bez mała chwili, kiedy do tytułowych służb wraca, sugestia nawrotu raka jest wyraźna. Ta wiara w siłę wyższą pozostaje nieco naiwna, wprowadzona mechanicznie, ale przede wszystkim apeluje do odwiecznej ludzkiej — a więc dotyczącej także bohatera — potrzeby nadania porządku światu oraz oczekiwania na teleologiczny przebieg wydarzeń.

W kinie Vegi zbrodnia i wina będą zawsze ukarane. Karą jest czasami samotność, czasami śmierć, innym razem utrata sensu życia. Taki właśnie los spotyka bohaterów filmu *Pitbull. Niebezpieczne kobiety*. Główny męski antagonist, gangster „Cukier” (Sebastian Fabijański), jako że oszukuje nie tylko przedstawicieli prawa, lecz także bliskich sobie ludzi, jako że z zimną krwią kradnie i morduje, sam zostaje w spektakularny sposób zabity. Tytułowe kobiety to trzy policjantki i więźniarka, dziewczyna „Cukra”, matka jego dziecka. Ich dzieje tak samo układają się w schemat prostej sprawiedliwości. Jadżkę (Anna Dereszowska) za zdradę koleżanki z pracy czeka życie u boku przemocowego męża. Porucznik Izabela, skoro dawała się przekupić gangsterom, zostaje zdegradowana i popełnia samobójstwo, bo — jak pisze w kompulsywnym „liście pożegnalnym”: „Nikt mnie nie słucha, słucha, słucha. Praca mnie wkurwia, wkurwia, wkurw!”. To przy okazji pokazuje, jakim nałogiem jest władza. Pozbawiony jej człowiek nie potrafi odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Ostatecznie wydaje się, że jedynie kobiety „Cukra”, zwodzone przez niego i oszukiwane, czyli policjantka Zuza (Joanna Kulig) oraz Małgorzata (Alicja Bachledda-Curuś), choć wyszły z relacji z nim poranione, to mają szansę na normalne życie. Pozornie, bo ostatecznie ujęcia filmu sugerują, że będą z sobą współpracować na granicy prawa — policjantka zatai dowody zbrodni byłej dziewczyny gangstera przejmującej jego interesy.

¹⁹ G. Stępiak, *Majami, Padrini i falliczne węże*, „Kino” 2019, nr 2, s. 28.

Mimo że policjant Robert Goc (Piotr Adamczyk) wydaje się w filmie *Small World* (2019) ostatnim sprawiedliwym, bo przez dwanaście lat z uporem i poświęceniem poszukuje porwanej z Polski dziewczynki, sprzedanej na pedofilski rynek porno, i jego koniec jest tragiczny. Ratuje Olę z jej matni, rozbija brytyjską siatkę pedofili, uwalnia dręczone dzieci, ale ostatecznie z własnej woli ginie od policyjnych kul. Śledząc tyle lat przestępców, ma poczucie, że stał się jednym z nich. Niegdyś dokonano na nim gwałtu: unieruchomiono go, a kilkunastoletnia Ola zrobiła mu *fellatio*. Wszystko po to, by — w myśl chorej logiki przestępców — uwierzył, że jest taki sam jak ci, przeciw którym działa. To wydarzenie go załamuje. Ważniejsze wydaje się jednak, że Goc nie ma oparcia w wartościach. Pytany, dlaczego tyle lat poświęcił jednej sprawie, co go motywowało, wymienia jednym tchem „Boga, naturę, cokolwiek”. Liczy się tylko ów pojedynczy cel. Gdy go realizuje, może odejść. Ten brak wartości ciąży mu bardziej niż trudy vendetty, której się podjął, czy zespół ofiary przemocy, którą mu zadano. Wszak doznał krzywdy porównywalnej do tej, jaką czyniono dzieciom. On jednak się boi, że stał się pedofilem. Rezygnuje więc z życia, gdyż nie ma wiary — ani w jego sens, ani w nic innego.

ODKUPIENIE

Już w *Służbach specjalnych* wartości chrześcijańskie były ważne. Pisałem o pojednaniu z Bogiem Mariana Bońki. Także Aleksandra Lach (Olga Bołądź) dzięki otwarciu się na miłość do drugiego człowieka może wybaczyć uczynione jej niegdyś krzywdy, a odpowiedzią na życiowe wątpliwości Janusza Cerata (Wojciech Zieliński) jest różaniec otrzymany od psycholożki adopcyjnej. Jednak dwa późniejsze filmy Patryka Vegi nie tylko nie pozostawiają wątpliwości co do wymowy, lecz stają się wręcz adaptacjami ewangelicznych przypowieści. *Pętla* to historia syna marnotrawnego. A właściwie szczegółowa droga jego upadku. Podkomisarz Daniel Śnieżek jest ambitny, ale przede wszystkim cechuje go młodzieńcza pycha. Próbując być coraz lepszym policjantem, niezauważenie dla samego siebie wkracza na drogę przestępstwa: współpracuje z gangsterami, fabrykuje dowody na podejranych, z czasem też handluje narkotykami i zabija ludzi. Wydaje mu się, że jest ważny, nietykalny, ale tak naprawę został zwerbowany przez rosyjską mafię i ostatecznie przegrywa: traci rozum, rodzinę, wolność. Pojednanie z ojcem policjantem, ostrzegającym go przez zbytnią ambicją i pychą, jest już dosłowną ekranizacją i cytatem z przypowieści. Puentą są nawet słowa zazdrosnego o uwagę ojca brata bohatera, które rodzic ripostuje faktem cudownego odzyskania zagubionego dziecka. Grający ojca Henryk Talar konsekwentnie pokazywany jest w nieostrości, sugerującej boskość jego postaci.

Z kolei losy bohaterów filmu *Miłość, seks & pandemia* mają być obrazem losów ziaren rzuconych na różne grunta z przypowieści o siewcy. Kaja (Anna Mucha), okrutna dziennikarka, to ziarno na drodze, które rozdziobały ptaki. Swoimi oszu-

stwami doprowadza do skazania i samobójczej śmierci człowieka. Ostatnia z nią scena to hedonistyczny grupowy seks, który inicjuje, a który zdaje się sposobem na zagłuszenie poczucia winy. Kusy (Sebastian Dela) to ziarno na skale o słabych korzeniach. Wyrwał się (dosłownie) z rodziny świadków Jehowy, był striptizerem, poznał kobietę, w której się zakochał. Gdy okazało się, że zarabia ona jako prostytutka, odrzucił związek, pogrążając się w rozpacz. Stał się tym samym przede wszystkim ofiarą własnej podwójnej moralności. Olga (Zofia Zborowska-Wrona) to ziarno wyrosłe i zduszone między cierniami. Kolejna ofiara podwójnych standardów: walcząca feministka, która uległa czarowi Araba-poety, choć twierdziła, że jego kultura nie szanuje kobiet. Co okazało się prawdą, lecz kobieta masochistycznie przyjęła rolę poddanej, upokarzanej, ranionej. Artystka-fotografka Nora (Małgorzata Rozenek-Majdan) jest za to ziarnem padającym na żyzny grunt: jej „plonem” będzie przebaczenie i szansa na lepsze życie. Świat wartości w ostatnich filmach Vegi jest więcej niż ewidentny. Nawet w *Bad Boyu* tytułowy bohater Pablo (Antoni Królikowski) tylko dlatego ma możliwość ucieczki z policyjnej obławy, że pokochał. Prawdziwa miłość skorelowana z miłosierdziem, przebaczeniem czy poświęceniem jest nadzieją na zbawienie, jak chciałby Patryk Vega. Niestety ustawienie tych wartości w znacznym oderwaniu od przebiegu fabuły czyni je abstrakcyjnymi i niedostępnymi dla przedstawionego świata i jego bohaterów.

KOBIETY VEGI

Na specjalną uwagę zasługuje w tym „męskim kinie” obraz kobiet. Kilka filmowych tytułów Vegi wyraźnie sugeruje, że to kobiety będą protagonistkami filmów. Niestety tylko pozornie. Bohaterki *Botoksu* realizują swoje losy właściwie dlatego, że na odpowiednią ścieżkę — świadomie lub nie — pchnęli je mężczyźni. Tak motywowana jest każda decyzja doktor Patrycji. Mąż ją zostawia, twierdząc, że brzydzą go jej strefy intymne. Następnie, gdy słyszy od swego pacjenta, że ten zdradza żonę, nakazuje mu oddać nasienie przy sobie, a dodatkowo w obecności tejże małżonki. Ta oskarża ją o naruszenie etyki zawodowej, w związku z czym kobieta zostaje zwolniona z pracy (oczywiście przez dyrektora męzczyznę). Zatrudnia się w prywatnej klinice medycyny estetycznej, w której kolejny dyrektor mizogin ją upokarza. Rezygnuje więc z pracy, zakłada własny gabinet, robi karierę. Wówczas pada ofiarą wspomnianego dawcy nasienia, który przekonując, że rozwodzi się z żoną, oczarowuje ją swoją stanowczością i delikatnością, a następnie uwodzi. Ale ostatecznie wraca do żony, twierdząc, że na Patrycji bardzo się zawiódł. Podobne mechanizmy można odnaleźć w decyzjach, przemianach, dziejach właściwie wszystkich bohaterek Vegi.

Zuza z *Pitbulla*. *Niebezpiecznych kobiet* postanawia zostać policjantką, ponieważ odkrywa, że jej mąż (też policjant) jest homoseksualistą. Kiedy staje się

kochanką „Cukrą” — ewidentnie na zasadzie odreagowania poczucia krzywdy — mężczyźni policjanci mówią jej: „Teraz musisz się zastanowić, czy jesteś policjantką, czy dupą gangstera”. Na szczycie władzy, zarówno w policji, jak w świecie przestępczym, stoją mężczyźni. Kobiety są przez nich sterowane. Jest tak nawet w dylogii *Kobiety mafii*. Pierwsza część to tak naprawdę opowieść o kobietach mafiosów. Jedna z nich, główna bohaterka Bela (Olga Bołądź), zostaje wyrzucona z policji przez komendanta mężczyznę, by trafić do ABW pod skrzydła innego mężczyzny. I tam, i tu mówi się jej, co ma robić. W Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego dostaje zadanie, by dosłownie się zbliżyć do jednego z gangsterów i od środka rozpracować grupę mokotowską. Zdziwiająca są jej losy. Stając się kobietą mafiosa, ustawia się w opozycji do jego żony, która popada w narkomanię i alkoholizm, dodatkowo będąc sterowana przez nianię jej dziecka. Niania Daria (Agnieszka Dygant) okazuje się kolejną agentką ABW i tym samym dwie agentki stają przeciwko sobie szczute przez tego samego szefa Adama Zycha (Janusz Chabior), który ich rękami chce się dorobić. Na początku drugiej części *Kobiet mafii* pojawia się sugestia, że Daria zabiła Belę, sama zaś „przejęła Mokotów”, rozprawiając się z mafiami innych dzielnic. Niestety nie będzie jej dane cieszyć się powodzeniem w biznesie, gdy z kolei w finale tego filmu jej polityczni zwierzchnicy odbiorą jej adoptowanego syna. Młotem i kowadłem kobiet w świecie Vegi są zatem mężczyźni. Nie pomoże im nawet to, że same wchodzą w role mężczyzn. Daria wszak bez mrugnięcia okiem zleca kolejne zabójstwa, sama obcina nogi swoim przeciwnikom — przemoc nie jest jej obca. Z kolei przygotowująca nietypową zemstę Anna (Katarzyna Warnke), gdy ćwiczy w więzieniu, krzyczy z pasją: „I’m a man” (Jestem mężczyzną).

Tak stereotypowe myślenie może szokować, zważywszy, że sam Patryk Vega deklarował w wywiadzie, iż kobiety w policji są „lepsze niż faceci”²⁰, a nawet sam przeprowadził wywiad-rzekę z policjantką²¹. Pytania w nim zadawane mogą sugerować niejaką fascynację feminizacją zawodu, lecz w filmach nie znajduje już ona odbicia. Słusznie bowiem zauważył krytyk odnośnie do oczekiwanego po „kobięcych” tytułach filmów, acz pozornego feminizmu twórcy: „Przyjęty przez Vegę [...] rzekomo równościowy dyskurs to tylko zasłona dymna. Jego kino pozostaje apoteozą szowinistycznych ideałów i tradycyjnej wizji świata”²². Potwierdza to charakterystyczny protekcyjny ton reżysera, gdy wypowiada się w wywiadach na

²⁰ P. Vega, *Vega: kobiety w policji lepsze niż faceci*, rozm. D. Muszyński, „Wprost” 2016, nr 45, s. 82–85.

²¹ P. Vega, *Niebezpieczne kobiety*, Kraków 2016. Niepotwierdzoną informacją umieszczoną na stronie Wirtualnej Polski jest, jakoby Patryk Vega był wraz z Anną Kowalską i Rafałem Głogowskim współautorem książki socjologicznej pt. *Polski ruch feministyczny — analiza ruchu społecznego wg teorii Alain’a Touraine’a* (zapis oryginalny), za: <https://film.wp.pl/patryk-vega-6031006858396289c> (dostęp: 20.07.2022). Nieobecność rzekomej pozycji w katalogach może wynikać albo z jej nieistnienia, albo wydania w znikomej (mniejszej niż 100) liczbie egzemplarzy, co zdejmuje z wydawcy obowiązek przekazania egzemplarzy obowiązkowych do bibliotek.

²² G. Stępnia, *op. cit.*

temat roli i miejsca kobiet chociażby w systemie kinowym. Jeszcze w 2017 roku przy okazji promocji *Pitbull. Niebezpieczne kobiety* mówił z przekonaniem: „W Polsce decyzję o zakupie biletu podejmuje kobieta, w związku z czym na pewno to, że moje filmy są o kobietach i są do nich adresowane, wpływa na frekwencję”²³. W 2020 roku, promując *Bad Boya*, jego wypowiedź brzmi nieco inaczej:

jest spora rzesza pań, które kochają piłkę, ale w skali masowej to film stereotypowo dla kobiet nieatrakcyjny. Musiałem wymyślić, w jaki sposób skomunikować się z paniami. Jeśli facet proponuje, żeby pójść do kina na coś, czego kobieta nie chce oglądać, to ona powie: idź z kolegami i w efekcie do tego kina nie pójdzie nikt. A jeśli kobieta powie, żeby iść na coś do kina, to facet i tak nie będzie miał wyboru — pójdzie jako dodatek. Więc jeśli uda mi się skomunikować z kobietami, to nie muszę się przejmować facetami²⁴.

Proponuję w tych cytatach zwrócić uwagę na pewność partykularnego podziału świata. Potwierdza on to, co widzimy w filmach reżysera, w rolach, które przydziela płciom, i zależnościom między nimi.

Kobiety u Vegi (i dla Vegi) definiują się przez obecność mężczyzn. Czasami po prostu się zakochują, jak wspomniana Nora z *Miłość, seks & pandemia*. I za tym stoi jednak ich krzywdą. Częściej po prostu ulegają zwierzęcej męskiej chuci. Dotyczy to poniekąd Zuzy z *Pitbulla. Niebezpiecznych kobiet* czy Patrycji z *Botoksu*, lecz najwyraźniej widoczne jest w wypadku „Siekiera” (Aleksandra Popławska). W *Kobietach mafii* zdradzała męża z jego bardzo przystojnym bratem. Oboje postanowili uciec ze świata przestępczego. Co ich łączyło? Z pewnością zwierzęce pożądanie. Gdy „Żywy” (Piotr Stramowski) ginie, w *Kobietach mafii 2* „Siekiera” zostaje wprowadzona przez kolejnego przystojniaka, Raszida (Amin Bensalem), tajemniczego arabskiego szejka, który nie tylko uwodzi ją i poślubia, ale czyni z niej terrorystkę. Kobieta poddaje się zadaniu wysadzenia siebie samej w Polsce na wojskowej paradzie. W ten sposób chce ukarać tych, którzy odebrali jej ukochanego. Okazuje się, że akcja ta była sterowana przez wciąż skorumpowanego, lecz nieodmienne zajmującego swoje zwierchnie stanowisko pułkownika Adama Zycha, mężczyznę. Na podobnej zasadzie „rozpracowana” jest żona Daniela z *Pętli*, Anka (Aleksandra Nowicka). By złożyć oskarżające zeznania na męża, zostaje uwiedziona przez mężczyznę wysłanego do niej w tym celu przez prokurator Alicję (Katarzyna Warnke), która twierdzi, że „kobiety uzależniają się od emocji”. Dlaczego Alicja jest tak bardzo uparta w swoich dążeniach, by pogрузić Daniela? Ponieważ był jej kochankiem, który porzucił ją i upokorzył.

Kobiety są nie tylko sterowane przez mężczyzn, lecz także nastawiane przeciwko sobie i w wyniku męskich prowokacji przeciw sobie działają. Zwykle polem tego działania jest seksualność. Vega uprawia klasyczny „slut-shaming”²⁵, ukazując

²³ A. Bartkiewicz, *op. cit.*

²⁴ P. Vega, *W kierunku polifonii*, rozm. A. Tatarska, „Magazyn Filmowy SFP” 2020, nr 2, s. 56.

²⁵ „Pojęcie slut-shaming oznacza działania mające na celu spowodowanie, by kobieta poczuła się winna lub gorsza z powodu zachowań związanych z seksem, będących dla atakujących ją złamaniami

swoje bohaterki jako nie tylko obiekty męskich spojrzeń, ale dążące do zbliżeń, uwiedzione seksem, czasami od niego uzależnione. Z tej perspektywy też je ocenia. Dosadnie skomentował to Krzysztof Varga na łamach „Newsweek Polska”: „Kobieta jest dziwką, a jeśli nią nie jest, to jest bandziorką, może być też policjantką, adwokatką, ale i tak przecież jest dziwką. Mogą być dziwki głupie, mogą sprytnie, mogą być odważne, inteligentne, ale to nie wyklucza się z tym, że są dziwkami”²⁶.

Nawet w rolach matek nie jest inaczej. Anna z *Kobiet mafii* jest absolutnie niezdolna zając się własnym dzieckiem, Maćkiem (Szymon Radzimierski), o jego wychowaniu nie wspominając. Rolę matki przejmuje Daria. Gdy jednak rozważyć jej motywacje, są one podane widzom bardzo mechanicznie: Daria chce mieć dziecko i tyle. W rozwoju akcji Maciek jej raczej przeszkadza, w najlepszym razie jest kolejnym „zadaniem”. Dużo więcej wszak pasji widzimy, gdy Daria torturuje swoje ofiary jako przywódczyni grupy przestępczej. Stąd zresztą finał drugiej części *Kobiet mafii* i zagrożenie przybranego syna jest w zasadzie pustym cliffhangerem przed następną częścią gangsterskich przygód. Warto też zauważyć, że budująca tu swoją pozycję Anna — biologiczna przecież matka chłopaka — nie wykazuje żadnego zainteresowania własnym dzieckiem.

Z ciekawym ujęciem tematu matki mamy też do czynienia w *Botoksie*. O antyaborcyjnej wymowie już wspominałem. Warto jednak zauważyć, że posiadanie dzieci przez trzy bohaterki ma znamiona przypadku lub desperacji. Daniela (Olga Bołądź) rodzi bliźniaki poczęte zapewne podczas pijackiej libacji. Gdy zaczyna karierę w przemyśle farmaceutycznym, dzieci przestają ją zajmować — przestają być też znaczącą częścią fabuły, po prostu nie pojawiają się w filmie. Beata (Agnieszka Dygant), straciwszy bezpowrotnie szansę na urodzenie dziecka ukochanemu, postanawia oddać swoje komórki jajowe, by służyły innym kobietom, mającym trudność z zajściem w ciążę. Finałowa scena filmu wydaje się apoteozą zapłodnienia *in vitro*: oto Beata przechadza się pośród matek ponad czterdzieścioro dzieci, które urodziły się dzięki jej komórkom. Nawet Magda, heroicznie broniąca swojej ciąży lekarka, decyduje się urodzić dziecko, bo jest zwyczajnie samotna. Jej związek wszak określić można eufemistycznie jako pozbawiony uczuć, a dosadniej — przemocowy. Patryk Vega definiuje macierzyństwo nie tyle jako obowiązek, potrzebę, posłannictwo czy radość, ile raczej po prostu szansę na uniknięcie samotności. Gdy zaś przypomnieć antyaborcyjną wymowę *Botoksu* i zestawić ją z tymi motywacjami, wymowa filmu staje się bezwzględnie okrutna — i to na dwóch poziomach. Rola kobiety-matki zostaje sprowadzona do biologicznej możliwości obdarowywania życiem, dzieci natomiast mają się rodzić bez względu na to, czy są chciane, czy ma je kto wychować, czy będą miały odpowiednie warunki do życia.

pewnych norm społecznych lub religijnych”, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/kobiety-bez-wstydu-o-zjawisku-slut-shaming/> (dostęp: 20.07.2022).

²⁶ K. Varga, *Kiedys Wajda, dzisiaj Vega*, „Newsweek Polska” 2021, nr 5, s. 6.

Nie najlepiej ukryty mizoginizm Vegi ujawnia się nawet w jego wypowiedziach prasowych. Przy okazji premiery najnowszego, autobiograficznego filmu *Niewidzialna wojna* (2022) mówił o skutkach wychowywania się bez ojca: „nie miałem żadnych autorytetów w życiu. Stąd historie z łamaniem prawa itd., bo po prostu nie miałem żadnych świętości”²⁷. Znaczące wydaje się to, że sam artykuł przedstawia matkę reżysera, samotnie go wychowującą kobietę, która — jak można wnioskować — nie stanowiła jednak dla niego autorytetu i nie uczyła go wartości (świętości). Może zatem nie należy się dziwić tak przykrym obrazom matek w filmach twórcy, skoro nawet w kontekście własnych rodziców definiuje swoją tożsamość raczej przez brak ojca niż obecność matki. Patriarchalna ideologia staje się tym samym urealniona nie tylko w wypowiedziach twórczych reżysera, lecz także w jego postawie prezentowanej wobec świata rzeczywistego i własnego życia.

ZAKOŃCZENIE

Patryk Vega przedstawia świat skorumpowany, funkcjonujący nie tylko w ciągłym zagrożeniu, lecz na wysokich obrotach. Jego bohaterowie są skrzywdzeni, manipulowani, ale też łatwo ulegają prowokacji, korupcji, wygodnictwu, ułudzie lekkiego życia. W to twórca każe nam wierzyć przede wszystkim za pomocą gromadzenia dużej liczby postaci, które mimo różnorodności pochodzenia, pełnionych profesji, płci, statusu społecznego, *de facto* są do siebie dość podobne. To sugestia, że „wszyscy jesteśmy tacy sami”.

Magdalena Kempna-Pieniążek pisała w 2016 roku o umacnianiu przez Vegę „prawicowych teorii spiskowych związanych z działaniami polskich służb specjalnych”²⁸. Otóż okazuje się, że wykraczają one poza politykę; twórca opowiada generalnie o spiskowej teorii dziejów: jesteśmy sterowani przez zło i podatni na oddziaływanie tego zła nie tylko jako ludzie władzy, lecz także jako obywatele, rodzice, przyjaciele. I to potwierdza sam reżyser w swoich wypowiedziach pozafilmowych. Wskazują na to nie tylko tytuły wywiadów, których udzielił²⁹. Także eksplicytne przekonanie, że otacza go zazdrość środowiska filmowego³⁰, niechęć krytyków³¹, nawet polityczna nagonka³². Czy jednak twórca, przekonany o nie-

²⁷ <https://film.wp.pl/matka-patryka-vegi-zdradza-co-bylo-dla-niego-najwieksza-kara-6818007176502112a> (dostęp: 6.10.2022).

²⁸ M. Kempna-Pieniążek, *op. cit.*, s. 154.

²⁹ Por. na przykład P. Vega, *Jest zapis na mój film*, rozm. I. Smolińska, „Wprost” 2014, nr 40, s. 31–32.

³⁰ Por. P. Vega, *W kierunku polifonii*.

³¹ P. Vega, *Kto rządzi światem? Kącki kłóci się z reżyserem „Służb specjalnych”*, rozm. M. Kącki, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16696795,kto-rzadzi-swiatem-kacki-kloci-sie-z-rezyserem-sluzb-specjalnych.html> (dostęp: 20.07.2022).

³² Por. *ibidem*; K. Varga, *op. cit.*

ustającym niebezpieczeństwie świata, daje choćby swoim bohaterom jakieś realne szanse uniknięcia ponurego losu? Niekoniecznie.

Docześnie spotykane dobra to tylko pozorne możliwości wyjścia z matni. Miłość jest w rzeczywistości destrukcyjnym pożądaniem i zepsuciem albo też — jak mówi jedna z bohaterek *Miłość, seks & pandemia* Roksana (Weronika Lesiak): „Miłość to choroba psychiczna”. Te i inne przeświadczenia Vega serwuje w sposób dosłowny, ustami swoich bohaterów lub cytatai umieszczonymi jako motta filmów. W wypadku *Bad Boya* jest to cytat z Machiavellego: „O wiele lepiej budzić strach niż miłość”. Autor *Księcia* dodaje też przyczynę takiego postawienia sprawy, a to z kolei kino Vegi świetnie egzemplifikuje:

Można bowiem o ludziach w ogóle powiedzieć, że są niewdzięczni, zmienni, kłamliwi, unikający niebezpieczeństw i chciwi zysku. [...] Albowiem miłość jest trzymana węzłem zobowiązań, który ludzie, ponieważ są nikczemni, zrywają, skoro tylko nadarzy się sposobność osobistej korzyści, natomiast strach jest oparty na obawie kary; ten więc nie zawiedzie nigdy³³.

Ostatecznie jednak w tym akurat utworze to miłość staje się niejakim rodzajem wyjścia bohaterów z beznadziejnej sytuacji. Choć otwarte zakończenie sugeruje, że sprawiedliwość dziejowa rękami tych czy innych przestępców wcześniej czy później ich osiągnie.

Świat jest zatem miejscem okrutnym i złym, powiada swymi filmami Patryk Vega. Ucieczki przed nim nie ma. Chyba że do Boga, jego nauk — rozumianych dosłownie. W Bogu można znaleźć nadzieję i odkupienie, ale nie ulgę, bo za popełnione grzechy należy odpokutować i tego nic nie zmieni. Nawet jednak droga boska jest dana bohaterom Vegi z zewnątrz, nie istnieje w ich świecie, nie ma na nią miejsca w ich codziennych sprawach czy losach. Tym samym twórca, paradoksalnie zapewne dla samego siebie, prezentuje światy Boga pozbawione, których szczęśliwie on jest demiurgiem, więc może je dowolnie naprawiać, nawet wbrew logice rozwoju wpisanej w nie akcji.

Filmy fabularne w reżyserii Patryka Vegi wraz z oglądalnością w kinach

Lp.	Tytuł	Data premiery	Rok produkcji [©]	Poducent / produkcja	Dystrybutor	Liczba widzów w kinach	Gatunek
1.	<i>Pitbull</i>	8 kwietnia 2005	2005	Waldemar Dziki, Dorota Kurzewska, Tomasz Kurzewski / Dziki Film, ATM	Studio Interfilm	113 843	kryminalny / akcja

³³ N. Machiavelli, *Księżę*, przeł. C. Nanke, Warszawa 1984, s. 84.

Lp.	Tytuł	Data premiery	Rok produkcji [©]	Poducent / produkcja	Dystrybutor	Liczba widzów w kinach	Gatunek
2.	<i>Ciacho</i>	8 stycznia 2010	2010	Magdalena Zielska, Patryk Vega / Magic Hour Film Studio	Syrena Films	956 395	komedia
3.	<i>Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć</i>	16 marca 2012	2012	Przemysław Woś / Amercom	Kino Świat	210 769	akcja / wojenny
4.	<i>Last Minute</i>	22 lutego 2013	2013	Emil Stępień, Patryk Vega / Ent One	Ent One	160 045	komedia
5.	<i>Służby specjalne</i>	03 października 2014	2014	Emil Stępień, Patryk Vega / Ent One	Vue Movie Distribution	476 715	akcja / dramat
6.	<i>Pitbull. Nowe porządki</i>	22 stycznia 2016	2016	Emil Stępień, Patryk Vega / Ent One	Vue Movie	1 433 466	kryminalny / akcja / dramat
7.	<i>Pitbull. Niebezpieczne kobiety</i>	11 listopada 2016	2016	Emil Stępień, Patryk Vega / Ent One	Kino Świat	2 884 415	kryminalny / akcja / dramat
8.	<i>Botoks</i>	29 września 2017	2017	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	2 319 702	komedia
9.	<i>Kobiety mafii</i>	22 lutego 2018	2018	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	2 037 411	akcja
10.	<i>Plagi Breslau</i>	14 grudnia 2018	2018	Jerzy Dzięgielewski, Grzegorz Esz, Maciej Sojka / Showmax	Showmax	brak danych	kryminalny/ akcja
11.	<i>Polityka</i>	4 września 2019	2019	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	1 890 573	obyczajowy
12.	<i>Kobiety mafii 2</i>	22 lutego 2019	2019	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	1 144 511	akcja
13.	<i>Bad Boy</i>	22 lutego 2020	2020	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	396 546	akcja
14.	<i>Pętla</i>	4 września 2020	2020	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	570 487	akcja
15.	<i>Small World</i>	10 września 2021	2019	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	422 636	dramat / kryminalny

Lp.	Tytuł	Data premiery	Rok produkcji [©]	Poducent / produkcja	Dystrybutor	Liczba widzów w kinach	Gatunek
16.	<i>Pitbull. Królowa chuliganów</i>	11 listopada 2021	2021	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	414 935	kryminalny / akcja
17.	<i>Miłość, seks & pandemia</i>	4 lutego 2022	2021	Patryk Vega / Love Vega	Kino Świat	335 078	dramat
18.	<i>Niewidzialna wojna</i>	30 września 2022	2022	Patryk Vega / Vega Investments	Kino Świat	49 873*	biograficzny

* dane na 22 grudnia 2022 r.

Źródło: opracowanie własne na podstawie boxoffice.pl, filmpolski.pl, filmweb.pl.

IN A WORLD OF SEEMINGNESS: PATRYK VEGA'S ACTION CINEMA

Summary

The article discusses the cinematic works of Patryk Vega, with particular emphasis on his action movies. By analyzing the action elements in his films, their plot and narrative structures, the structure of characters and the relations between them, the author seeks to answer the question what exactly is the ideological message the artist serves to his viewers. The director refers to his conviction about the conspiratorial ordering of the world, smuggles a grim and pessimistic worldview into his films and rarely gives the viewer even a glimmer of hope for a way out of the snare. Faith in God is presented as a kind of salvation. However, it turns out to be a false chance for redemption in a world without God.

KINO I ROMANTYZM



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Mateusz Drewniak

ORCID: 0000-0001-6437-3293

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PODRÓŻ DO JĄDRA CIEMNOŚCI

ROZWAŻANIA O APOKALIPSIE W CZASIE APOKALIPSY FRANCISA FORDA COPPOLI I NIE-BOSKIEJ KOMEDII ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.3>

BRAMY PIEKIEŁ, CZYLI UWAGI WSTĘPNE

Apokalipsa¹ oznacza przerażającą wizję lub przepowiednię, a potocznie ogromną katastrofę². Poza tymi definicjami w *Słowniku języka polskiego PWN* można znaleźć także odniesienie do ostatniej księgi Nowego Testamentu autorstwa św. Jana. Nie ulega wątpliwości, że również w Starym Testamencie znajdują się wątki apokaliptyczne (w Księdze Daniela lub we fragmentach Księgi Izajasza). Jednak gdy przeprowadzimy dogłębną egzegezę tekstu jednego z ewangelistów, dostrzeżemy, że apokalipsa ma jeszcze jeden wymiar. Z greckiego słowo to tłumaczy się jako „objawienie”, a sama księga była pierwotnie napisana gwoi pocieszenia dla przesładowanych w Imperium Rzymskim chrześcijan. To względnie pozytywne nacechowanie nie zmienia jednak tego, iż w zbiorowej świadomości mocniej utrwaliły się znaczenia słownikowe.

Kultura (szczególnie ta popularna) zaczerpnęła z tych koncepcji, tworząc niezliczoną liczbę dzieł o przerażających katastrofach, które najczęściej utożsamiane były

¹ M. Głowiński, *Apokalipsa, Apokaliptyka*, [hasła w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.

² E. Sobol *et al.*, *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1996, s. 20.

z końcem świata. Dość wspomnieć odwołującą się już w tytule do tekstu św. Jana *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana, naiwny film Rolanda Emmericha *2012*, dekonstruujące ideę stworzenia monumentalne dzieło Béli Tarra pt. *Koń turyński* czy kultową serię Dmitry Glukhovskiego *Metro*. Należałoby tutaj również wspomnieć o podgatunku fantastyki — postapokalipsie, której realizację można dostrzec nie tylko u ukraińskiego pisarza, lecz także w filmach George’a Millera, traktujących o przygodach Maxa Rockatanskiego³. Według Michała Sokulskiego w historii literatury był moment, kiedy ostatnia księga Nowego Testamentu stała się główną inspiracją dla artystów:

Romantycy sięgali po Apokalipsę św. Jana ze względów ideowych i artystycznych. Szukali w niej sensu dziejów i naśladowali jej styl profetyczno-wizyjny. Dla nich św. Jan, obok Dantego, był wzorem poety natchnionego, a jego dzieło było wzorcową poezją, wyrastającą z wizjonerskiej wyobraźni⁴.

O inspiracjach twórczością średniowiecznego poety pisała także Agnieszka Kuciak w swojej książce o znaczącym tytule *Dante romantyków*. Badaczka nazywa bohatera swojej publikacji „materią marzenia [...] idiolektem, współczesnym językiem konwersacji i kodem mówienia o epoce i jej najważniejszych sprawach. Dante jest swoistym miejscem wspólnym z innymi romantykami [...]”⁵.

W kinie i literaturze istnieje wiele utworów, które w sposób pogłębiony i niebanalny podejmują ową ciągle wymykającą się innym twórcom tematykę. Pasjonujące wydaje się więc zestawienie obok siebie filmu Francisca Forda Coppoli zatytułowanego *Czas Apokalipsy* oraz *Nie-Boskiej komedii* — dramatu autorstwa Zygmunta Krasińskiego. Warto zastanowić się nad tymi wątkami, zwłaszcza dziś, gdy nie tylko świat staje wobec istotnych pytań granicznych, lecz także w związku z przypadającą na rok 2021 okrągłą, czterdziestą rocznicą polskiej premiery tego wybitnego filmu. Ponowny namysł nad tymi dwoma tekstami kultury ma służyć uwypukleniu bardziej uniwersalnego przesłania, jakie płynie z analizy porównawczej zawartych w nich motywów apokaliptycznych, uwalniających je z kontekstów wyłącznie romantycznych, rewolucyjnych czy tych związanych z wojną w Wietnamie.

U Coppoli najbardziej interesujący wydaje się ostatni akt dzieła, w którym główny bohater Willard dociera do siedziby obłąkanego pułkownika Kurtza i w sposób namacalny doświadcza niewyobrażalnego zła. Natomiast w utworze polskiego dramatopisarza warto zwrócić uwagę na sekwencję wędrówki hrabiego Henryka

³ Także w nowożytniej literaturze nie brakuje utworów odwołujących się do motywu apokalipsy. Najbardziej znaną jego odmianą jest katastrofizm rozumiany jako przeczuwanie nieuchronnej zagłady świata. Nurt reprezentowany był chociażby przez Jana Kasprowicza (hymn *Dies irae*), Józefa Czechowicza (wiersz *Ze wsi*), Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (utwór *Z głową na karabinie*) czy Czesława Miłosza (tom *Trzy zimy* wydany w roku 1936).

⁴ M. Sokulski, *Motywy apokaliptyczne w „Przedświcie” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019, s. 407.

⁵ A. Kuciak, *Dante romantyków*, Poznań 2003, s. 42.

przez obóz rewolucjonistów (których Krasieński utożsamia z destrukcyjną siłą ingerującą w historię świata) oraz finałową scenę dramatu, w której pod wpływem wizji postaci Chrystusa (jakby wyjętego z Apokalipsy św. Jana) swojego żywota dokonuje przywódca rewolucji — Pankracy.

Obaj twórcy budują swoje dzieła, wykorzystując ramy kompozycyjne oraz motywy zaczerpnięte z innych tekstów kultury — *Czas Apokalipsy* nawiązuje bowiem do *Jądra ciemności* Josepha Conrada, a *Nie-Boska komedia* do *Boskiej Komедii* Dantego Alighieri (w szczególności do jej pierwszej części — *Inferno*). Podobieństwo losów amerykańskiego żołnierza Willarda do postaci Marlowa, narratora i bohatera prozy Conrada, nie pozostawia żadnych wątpliwości, podobnie jak zbieżność motywu wędrowki hrabiego Henryka po obozie przeciwników arystokracji i podróży narratora *Boskiej Komедii* przez Piekło. W gruncie rzeczy są to historie operujące podobną strukturą i zawierające zbliżone w wymowie przesłania. Wyróżnia je oryginalna konstrukcja świata przedstawionego, wyjątkowe podejście do apokaliptycznej konwencji oraz nieoczywiste wnioski wypływające z przyświecających dziełom idei. Nie oznacza to jednak, że Coppola czy Krasieński nie mają do swoich tekstów źródłowych szacunku. Jacek Fabiszak tak pisze o tej kwestii w *Czasie Apokalipsy*:

Z pewnością jest to przykład filmu, który za pomocą środków typowych dla dzieła filmowego oddaje powieść Conrada. Choć może się wydawać, że Coppola — zachowując ducha powieści — nie oddaje jej litery, przenosi akcję w inny czas i miejsce. [...] *Czas Apokalipsy* jest przykładem filmu usiłującego zaadaptować powieść Conrada na potrzeby komentarza o sprawach współczesnych. [...] Po drugie, reżyser tak bardzo nie odchodzi od powieści Conrada, starając się znaleźć ekwiwalencje dla [...] specyficznej narracji Conrada⁶.

Porównywanie tak skrajnie odmiennych od siebie (pod względem kostiumów historycznych, społecznych i politycznych, w jakie ubierają swoje apokaliptyczne opowieści obaj twórcy) fabuł może wydawać się z początku karkołomne. Celem artykułu jest wykazanie, jak za pomocą różnych (stosownych do medium) środków i zabiegów stylistycznoformalnych Coppola i Krasieński konstruują bliźniacze historie, w których bohaterowie wchodzą w samo jądro ciemności, aby skonfrontować się ze złem. U Coppoli będzie to ostateczny upadek moralno-kulturowy człowieka, a u romantycznego poety katastrofa historyczno-społeczna o wymiarze religijnym. Obaj artyści kreują mroczne, pełne oniryzmu i będące na krawędzi zniszczenia światy przedstawione. Apokalipsa staje się u nich nie tylko anihilacją jednego świata, lecz także przejściem do nowego. Na drodze doświadczonych przez życie bohaterów, wędrujących po rozpadającej się ziemi staje zło mające swoje źródło w najgłębszych zakamarkach ludzkiej duszy, posługujące się Kurtzem i Pankracym jako narzędziami. Co warto jednak podkreślić, apokalipsa zarówno w ujęciu Coppoli, jak i Krasieńskiego niekoniecznie prowadzi do ostatecznej zagłady.

⁶ J. Fabiszak, *Problemy adaptacji filmowej dzieł literatury: kwestia narracji w Jądrze ciemności Josepha Conrada i Czasie Apokalipsy Francisa F. Coppoli*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 9, 2008, s. 286.

WĘDRÓWKA PRZEZ PIEKIELNE KRĘGI, CZYLI BOHATEROWIE ORAZ ŚWIAT PRZEDSTAWIONY

Bohaterowie wykreowani przez Coppolę i Krasińskiego są nie tylko zanurzeni w apokaliptycznym świecie przedstawionym, lecz także organizują opowieść, wyznaczają jej rytm i są urzeczywistnieniem jej przewodnich myśli. To przez nich przefiltrowywane są kolejne filozoficzne i moralne koncepcje; są jak naczynia, w których obaj twórcy umieścili najważniejsze dla swoich dzieł idee, a przy tym nie tracą nic ze swojej indywidualności oraz — jeśli można tak to ująć — pełnowymiarowości. Nie są dla swoich twórców jedynie pionkami rozstawianymi na apokaliptycznej szachownicy, lecz niezależnymi bohaterami z krwi i kości, podatnymi na działanie zła, mającymi własne wady, doświadczenia oraz traumy.

Każda z postaci reprezentuje konkretne, przeciwstawne postawy, których konfrontacja doprowadza do tragedii. Bohaterowie kreowani są na zasadzie antytez jak w heglowskiej historiozofii⁷. Nierozzerwalnie związane losy Willarda i Kurtza oraz hrabiego Henryka i Pankracego prowadzą do katastrofy, z której wyjść zwycięsko może tylko jeden z nich. W przeciwnym razie obaj ponoszą klęskę, a wszystko, w co wierzyli, ulega natychmiastowej destrukcji.

Mówiąc o protagoniście i antagoniście *Czasu Apokalipsy* (oraz ich poglądach), należy jeszcze raz powtórzyć, że Coppola jest wierny *Jądru ciemności*. Willard ma większość cech Conradowskiego Marlowa — kieruje się swoim kompasem moralnym, punktem oparcia jest jego horyzont wartości, twardo stąpa po ziemi i nie poddaje się skrajnym emocjom, choć nie można zaprzeczyć, że w kontakcie ze złem doświadcza — jak każdy człowiek — zachwiania. Jednak reżyser rozbudowuje jego postać o zdecydowanie bardziej tragiczną przeszłość — Willard jest żołnierzem, na którym wojna w Wietnamie odcisnęła piętno. Krytyka konfliktu amerykańsko-wietnamskiego jest niezwykle ubogająca — starcie Willarda z Kurtzem jest dzięki temu znacznie bardziej fascynujące. Bohater odegrany przez Martina Sheena zyskuje potrzebną głębię i niebanalną ekspozycję. W czasie jego wędrówki w górę rzeki (opisywanej przez samego Coppolę jako „metaforę podróży przez życie, podczas której każdy z nas musi wybierać między dobrem a złem”⁸) Willard odkrywa się przed widzem jako postać niejednoznaczna i wielowymiarowa — taka, która w konfrontacji z Kurtzem nie będzie miała takiej przewagi, jaką miał Marlow. Kuszenie Willarda jest nieuniknione i pewne tak jak to, że już do końca życia będą go prześladować te przerażające doświadczenia. Zauważa to także Gene D. Phillips w analizie sceny następującej po zabójstwie pułkownika:

⁷ M. Janion, *Krasiński a Hegel*, [w:] *eadem, Prace wybrane*, t. 2. *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 270–271.

⁸ G.D. Phillips, *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, Lexington 2004, s. 168 (tu i kolejne przekłady z dzieł, jeśli nie zaznaczono inaczej — M.D.).

Podczas gdy Willard opuszcza kwaterę Kurtza, jego poddani jednocześnie kładą broń na ziemi przed Willardem, gdy ich mija. Wynika z tego jasno, iż wierzą oni, że władza ich dotychczasowego przywódcy została w ten sposób przekazana mężczyźnie, który go zabił. Ale Willard nie ma wcale zamiaru zająć miejsca Kurtza. Uznając swoją misję za zakończoną, udaje się na brzeg rzeki, gdzie czeka jego łódź. Gdy odbija od nabrzeża, słyszy głos Kurtza powtarzający tę samą frazę, którą wypowiadał wcześniej: „Zgroza, zgroza”⁹.

Powtarzane jak echo słowa pułkownika pełnią dwie funkcje. Pierwszą z nich jest sugestia, że Kurtz ostatecznie zdał sobie sprawę z ogromu popełnionego zła. Dla Willarda jednak jest to znacznie bardziej pesymistyczny znak — wspomniana fraza jest niczym niekończący się podszept sił zła. Nasuwa to ciekawe skojarzenie ze słynną przestrogą wygłoszoną niegdyś przez Fryderyka Nietzschego: „Ten, kto walczy z potworami, niechaj baczy, by sam nie stał się potworem. Gdy długo spoglądasz w otchłań, otchłań patrzy też w ciebie”¹⁰. Tak obrazowo przedstawione przez niemieckiego myśliciela niebezpieczeństwo grozi Willardowi po śmierci Kurtza. Coppola bardzo dokładnie pokazuje tę trudną do zaakceptowania prawdę — walka kapitana o jego duszę nie dobiegła końca wraz z zamordowaniem pułkownika, lecz dopiero się zaczęła.

Willard reprezentuje w tym balansującym na skraju zagłady świecie stronę dobra, podejmuje walkę z siłami ciemności i do końca opiera się otchłani. Coppola uważa jednak, że zakończenie ostatecznie umieszczone w filmie nie jest jego oryginalnym pomysłem — reżyser chciał zwrócić się w stronę czegoś o wiele mroczniejszego i stawiającego nie tylko Willarda, lecz cały gatunek ludzki w jeszcze gorszym świetle. Szczegółowo o kulisach powstawania filmu pisze w swoim artykule Bogdan Suchodolski:

W wywiadzie dla *L'Express* Coppola wyznał, iż wedle wersji pierwotnej Willard zabija Kurtza, ale nie wraca już na statek i pozostaje w królestwie pułkownika, zajmując jego miejsce. To zakończenie — stwierdzał reżyser — to „moje zakończenie”. Nie podobało się ono jednak publiczności w Cannes, a także i tym, którzy finansowali film. Więc pojawiły się dwa inne zakończenia. Wedle jednego z nich Willard, po wykonaniu wyroku na Kurtzu, odjeżdża, pozostawiając jego królestwo w rozkładzie, ale w spokoju; wedle drugiego wydaje rozkaz totalnego zniszczenia. Te zakończenia nazywa Coppola „wielkim kłamstwem”. Ale — może — dodaje on, jest to słuszne zakończenie, ponieważ i cała wojna w Wietnamie była „kłamstwem”?¹¹

Rozterki reżysera udowadniają, że doskonale rozumiał koncepcję zła obecną w filmie — wiedział, że najmocniejszym jej wyrazem byłoby całkowite zdeprawowanie Willarda i zastąpienie Kurtza właśnie kimś, komu publiczność nie tylko kibicowała, lecz także z kim się utożsamiała. Takie zakończenie wywołałoby absolutny szok u widza i skłoniło do poważniejszej oraz niezwykle osobistej refleksji.

⁹ *Ibidem*, s. 167.

¹⁰ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków 2017.

¹¹ B. Suchodolski, *Apokalipsa naszych czasów i Szansa*, „Kino” 1980, nr 5, s. 55.

Cieniem Willarda jest oczywiście Kurtz — postać dosyć wiernie przeniesiona przez Coppolę z *Jądra ciemności*. Pułkownik to człowiek, który dał zwieść się złu, zdradził całą ludzką kulturę, jej chrześcijańską moralność oraz zachodnią tradycję; bohater, który oddał się prawu dżungli — zasadom anarchii i chaosu. Kurtz jawi się jako postać demoniczna, uwikłana w trudną do wykrycia intrygę mrocznych sił. Coppola podjął ryzykowną, lecz ostatecznie trafną decyzję, angażując w swój projekt Marlona Brando — amerykański aktor z dużym wyczuciem kreuje Kurtza, używając do tego sugestywnej (acz oszczędnej) mowy ciała, a także chrypiącego i paraliżującego widzów głosu. Jednak kunszt aktora ustępuje formalnym sposobom obrazowania (o których będzie mowa później) oraz pracy autorów scenariusza — wśród nich, oprócz reżysera, wymienieni są także John Millius i Michael Herr. To właśnie oni pozwolili obu wersjom Kurtza (Conradowskiej i Coppolowskiej) zespolić się w jedną, bogatszą o nowe wątki, postać.

Warto wspomnieć, że ostatni z wymienionych scenarzystów był w Wietnamie w czasie trwania konfliktu zbrojnego, co poskutkowało napisaniem przez niego reportażu przekraczającego granice gatunkowe Nowego Dziennikarstwa, czyli słynnych *Depesz*¹², będących połączeniem literatury faktu i fikcji. Autor dzieła wierzył głęboko, że aby prawdziwie zrozumieć i odkryć prawdę, należy jej doświadczyć, a nie liczyć na ułomny i niemogący oddać wszystkiego ludzki język. W swoim tekście Herr utożsamia się z żołnierzami, wprowadza skrajnie subiektywną perspektywę, jest w centrum wydarzeń, a balansowanie między relacją z frontu i literacką kreacją pozwala czytelnikowi całkowicie wczuć się w opowiadaną historię. Herr — jak zauważa Maciej Płaza — po powrocie z Wietnamu doświadczył załamania nerwowego i zmęczony uwielbieniem mediów po publikacji *Depesz*, amerykański korespondent:

zgodził się jeszcze na współpracę z Francisem Fordem Coppolą przy filmie *Czas Apokalipsy*: napisał narrację prowadzoną z offu przez głównego bohatera, kapitana Willarda. [...] Jedyna propozycja związana z Wietnamem, jaką jeszcze przyjął, przyszła od Stanleya Kubricka, z którym zresztą potem się zaprzyjaźnił. Po kilku latach jego upartych namów zgodził się wziąć udział w pracy nad scenariuszem do filmu *Full Metal Jacket* [...] ¹³.

Herr, dla którego *Depesze* były rodzajem autoterapii, nie wrócił już więcej do wietnamskiej tematyki, lecz praca wykonana dla Kubricka oraz Coppoli okazała się niezastąpiona. Dziennikarz wniósł do filmu swój specyficzny rwany, wulgarny i oddający realia wojny, język. Napisana przez Herra narracja Willarda w perfekcyjny sposób prowadzi widza przez opowieść, a przy tym ma wiele walorów literackich. Mówiąc jednak o postaci Kurtza, warto wspomnieć o jednym z ciekawszych zabiegów wykorzystanych w czasie pisania *Depesz*. Chodzi tutaj o ciągłe balansowanie między indywidualnym spojrzeniem na rzeczywistość a tworzeniem bohaterów literackich, w których zawiera się ogrom realnych ludzi i postaw przez nich reprezentowanych.

¹² M. Herr, *Depesze*, przeł. K. Majer, Kraków 2016.

¹³ M. Płaza, *Serce mroku*, „Literatura na Świecie” 2017, z. 11/12, s. 400.

Szalony pułkownik z *Czasu Apokalipsy*, będący uosobieniem nieokiełznanej przemocy (pochodzącej spoza cywilizacji oraz tej już zakorzenionej w ludzkich strukturach¹⁴) i trudnego do wyobrażenia okrucieństwa, uważa siebie za pewnego rodzaju istotę wyższą, roszczącą sobie prawo do decydowania o rzeczach będących poza zasięgiem przeciętnego człowieka. Willard widzi, że zaginiony oficer zorganizował namiastkę religijnego kultu. Hanna Barszcz zwraca uwagę na pustkę wszystkich dokonań Kurtza, który:

stworzył kulturę z niczego, od zera, niszcząc i mordując, i nic w zamian nie proponując — oto obłąkana myśl Kurtza. Kurtz jest kapłanem, ale nie w imię boga, lecz samego siebie. Jest kapłanem destrukcji. Kapłanem à rebours, kapłanem potencjalnym, gdyż to, czego strzeże (tradycja, kult), niczego wewnątrz nie zawiera i żadnych treści nie niesie [...]. Kurtz sili się na zbudowanie uzasadnienia moralnego dla swego postępowania, ale nie wychodzi poza stwierdzenie: „Zgroza, zgroza”. Nikt poza nim nie wie, ku czemu zmierza całe „królestwo”. I nikt nie żąda odpowiedzi. Nikt nie zadaje pytań¹⁵.

Wiszące nad pułkownikiem fatum śmierci przybywa w postaci kapitana Willarda. Ich spotkanie jawi się jako ostatni akt apokaliptycznego dramatu — tutaj przybierający formę kulturowej, a co za tym idzie cywilizacyjnej zagłady. Okazuje się jednak, że kryje się za tym coś więcej. Precyzyjnie wychwytuje to Barszcz, mówiąc o wojnie, kryzysie amerykańskiej (i światowej) kultury oraz przesileniu, po którym nic nie jest już takie samo:

Jeden z żołnierzy dostaje w liście z domu wycinek z gazety donoszący o aresztowaniu Mansona, mordercy z willi Polańskiego (sierpień 1969). Aresztowanie nastąpiło w kilka tygodni po zabójstwie. Biorąc poprawkę na drogę listu do Azji przyjmijmy, że akcja filmu Coppoli dzieje się we wrześniu 1969. To bardzo ważny rok w historii USA. W lipcu ląduje na Księżycu „Apollo”, w sierpniu trzy dni i noc trwa festiwal muzyki w Woodstocku, opinią wstrząsa śmierć Sharon Tate, na ekrany wchodzi *Swobodny jeździec*¹⁶.

Wymienione przez Barszcz ukryte tropy to kolejne symbole mające na celu przybliżyć widzowi pojęcie apokalipsy. W tym kontekście nie jest ona tylko wojenną i moralną katastrofą narodu amerykańskiego, ale większą zagładą całej rzeczywistości lat sześćdziesiątych i drastyczną zmianą myślenia o istnieniu świata. Zabójstwo Tate to przecież pożegnanie ze złotą, beztroską epoką Fabryki Snów, misja Neila Armstronga stała się pomnikiem wybudowanym ludzkiemu rozumowi, a pierwszy festiwal Woodstock i premiera *Swobodnego jeźdźca* to nic innego jak początek wielkiej popkulturowej ofensywy oraz zanegowania wcześniej obowiązujących wartości. Świat po roku 1969 nie był już taki sam, a opowieść o Willardzie i Kurtzu okazuje się — w obliczu wszystkich tych zdarzeń — fikcyjną przypowieścią o wielkim społeczno-kulturowym przełomie oraz o zmianach zachodzących w ludzkiej

¹⁴ Oznacza to, że cywilizacja poniosła porażkę w wykorzenieniu elementu przemocy w trakcie budowania ludzkiej kultury.

¹⁵ H. Barszcz, *Czas Apokalipsy — próba analizy antropologicznej*, „Kino” 1985, nr 6, s. 41.

¹⁶ *Ibidem*, s. 39.

percepcji tego wielkiego tygla trudnych wydarzeń. Konsekwencje tego przesilenia odczuwamy nawet dziś.

Niektórzy interpretatorzy i komentatorzy porównują także *Czas Apokalipsy* do tradycyjnej historii przygodowej, opowiadanej we wszystkich kulturach. Powołują się na Josepha Campbella i jego koncepcję monomitu¹⁷. Losy kapitana Willarda bardzo dobrze wpisują się w ich interpretację, co wzmacnia uniwersalny wydźwięk dzieła:

Fabała [...] monomitu zawsze zaczyna się w świecie znanym oswojonym. Bohater opuszcza taki świat i wyrusza, aby zaznać przygody, przeżywa serię przygód, przekracza bariery, znosi przeciwności, aby zaznać na końcu zwycięstwa, które go przemienia duchowo. Wraca z takiej przygody odmieniony, z mocą przemiany środowiska, w którym żyje. Według Campbella różne wersje monomitu zawierają często opowieści o podróży do podziemi, jak w *Piekle* Dantego czy w przypadku Eneasza odwiedzającego krainę umarłych, aby spotkać się ze swoim ojcem i poznać przyszłość, lub Jezusa, pozostawiającego świat, aby wstąpić do nieba i powrócić zsyłając błogosławieństwo — Dobrą Nowinę o życiu po śmierci¹⁸.

James M. Welsh, Gene D. Phillips oraz Rodney F. Hill zauważają, że Willard powraca bogatszy — zdobywa rękopis Kurtza i ratuje z amoku swojego towarzysza Lance'a. Coppola — interpretując scenę ucieczki Willarda z królestwa Kurtza — mówi, że oficer symbolicznie kończy swoimi czynami wojnę¹⁹. Reżyser zdaje się sugerować, że kres osiągają zmagania Willarda z samym sobą. W gruncie rzeczy ratuje go nie tyle zabójstwo pułkownika, ile opór przed ulegnięciem pokusom oraz czułe serce, które nie pozwoliło mu zostawić swojego przyjaciela na pastwę okrutnego losu. To właśnie ten wykonany ostatkiem sił akt dobroci pozwala bohaterom uniknąć śmierci niesionej przez apokalipsę. Na pozytywny wydźwięk filmu zwraca uwagę Mirosław Przyłipiak: „*Apokalipsa* przedstawia sytuację wojny, przymus zabijania jako obcy naturze ludzkiej. Jako sztuczność, która rodzi wynaturzenie i samozagładę. Stąd, choć film jest ponury, jego najgłębszy sens polega na wierze w ludzi”²⁰.

Sądzę, że można zatem mówić o podobieństwie między Willardem, Kurtzem a bohaterami *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego — hrabią Henrykiem i Pankracym. Postaci z romantycznego dramatu reprezentują pozostające w opozycji do siebie postawy i wartości — pierwszy wywodzi się ze skostniałej oraz tradycjonalistycznej arystokracji, a drugi stoi na czele niszczącej stary porządek rewolucji. Pankracy, narzędzie katastroficznego aspektu apokalipsy — destrukcyjnej siły, zmiata z powierzchni ziemi (podobnie jak idee i czyny Kurtza) cały dotychczas funkcjonujący system. Hrabia Henryk i zwołani przez niego do okopów św. Trójcy wojownicy są jedynymi, którzy stoją na drodze Pankracemu. Sytuacja wydaje się analogiczna do

¹⁷ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. 7–40.

¹⁸ J.M. Welsh, G.D. Phillips, R.F. Hill, *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*, Lanham-New York-Plymouth 2010, s. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Przyłipiak, *Apokalipsa przed progiem wielkości*, „Kino” 1981, nr 3, s. 36.

tej przedstawionej w *Czasie Apokalipsy*. Bez oddanego poezji hrabiego Henryka katastrofa nie może w pełni się dokonać. Mimo przywiązania Męża do tradycji chrześcijańskiej i kultury zachodniej jego świat toczy choroba — przekleństwo poezji, romantycznej duszy i hipokryzji własnej klasy społecznej, wyzyskującej od wieków słabszych od siebie. Krasieński pokazuje jednoznacznie, że życiem hrabiego Henryka rządzą śmierć, rozkład oraz podszepty złych duchów. Świetnie widać to w przemienieniu Dziewicy w demoniczną postać zjawy, o czym szlachcic mówi tak: „Cóż się dzieje z tobą?! — Kwiaty odrywają się od skroni twoich i padają na ziemię, a jak tylko się jej dotkną, ślizgają jak jaszczurki, czołgają jak żmije”²¹. Zanim Mąż decyduje się włączyć do walki z siłami rewolucji, traci żonę, która przeklina jego syna Orcia, czyniąc go poetą, co doprowadza w miarę upływu czasu do całkowitej ślepoty dziecka. Zostaje uwiedziony przez wspomniane widmo Dziewicy, a jego egotyczna i romantyczna natura staje na skraju mroku. Owa zjawy jest najczęściej utożsamiana z destrukcyjną siłą Poezji, a także demonicznym działaniem szatana.

Hrabia Henryk jest więc wrakiem dobrego w gruncie rzeczy człowieka, którego błędy sprawiły, że utracił wszystko, co było mu w życiu drogie. W walce z rewolucjonistami ginie przeciw jego jedynemu synowi, a własna klasa społeczna (ostatni ludzie, w których pokładał jakąkolwiek nadzieję) odwraca się od niego. O przeszłości Pankracego wiemy niewiele — sam Krasieński stara się sugerować, że to postać przychodząca z otchłani, niebezpieczna i nieobliczalna. Pankracy jawi się jako wódz bez jasno określonego celu, władający motłochem opętany żądzą mordy i wyraźnie obawiający się nadchodzącej konfrontacji z Henrykiem. Aspiruje do bycia bogiem — chce ukształtować świat na swoje podobieństwo; jest potężny, ale tylko w ludzkim rozumieniu. Intrygujące jest znaczenie jego imienia — z greckiego oznacza ono „wszechmocny” i w obrządku prawosławnym odnosi się do Chrystusa. W tym kontekście nie można przejść obojętnie obok finałowej sceny dzieła, w której Pankracy ślepnie i ginie, zobaczywszy uprzednio wizję Jezusa, upodobnioną do tej z Apokalipsy św. Jana. Sugestywny zabieg Krasieńskiego podpowiada czytelnikowi, że Pankracy jest fałszywym bogiem, bez mocy sprawczej i błogosławieństwa niebios; jest jak uzurpator, którego należy pokonać, aby zniszczyć w zarodku ideę nowego świata, zbudowanego na apokaliptycznej zagładzie.

Wódz rewolucjonistów zostaje także wykreowany na bohatera negującego romantyczną filozofię i mistyczne pojmowanie rzeczywistości, charakterystyczne dla twórców tamtego okresu. Dramat Krasieńskiego odczytany pod takim kątem staje się dziełem na wskroś antyromantycznym — jednak nie jest to krytyka jednowymiarowa: ponoszący całkowitą porażkę hrabia Henryk i będący narzędziem ciemności Pankracy są uzupełniającymi się figurami apokalipsy; obaj zepsuci i zdeprawowani; służący ideom, które albo trzeba natychmiast zreformować, albo usunąć z kart historii, z obawy przed ich destrukcyjnym wpływem na cały boski porządek stworzenia. Wspomina o tym także Maria Janion:

²¹ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, Wrocław 1952, część pierwsza, w. 277–279.

Ta koncepcja stała się podstawą Ballanche'owskiego rozróżnienia między ludźmi Przeznaczenia, którzy widzą na ziemi tylko zło, plagi, choroby, nędze i niepowodzenia, dla których życie jest okrutną chorobą, społeczeństwo zaś — wymysłem złym i nienaturalnym, którzy posuwają się aż do oskarżania Boga lub wręcz negowania boskiego istnienia, oraz ludźmi Opatrzności: ci również dostrzegając zło są pełni zaufania, wierzą w nieprzerwane działanie Opatrzności i wolności bytów rozumnych, społeczeństwo zaś traktują jako instytucję boską, dzięki której człowiek może się doskonalić²².

Takie podejście do tematu znacznie rozszerza myślenie o apokaliptycznych motywach w *Nie-Boskiej komedii*. Jeśli podążyc za interpretacją Janion, można dojść do wniosku, że starcie wykształconych intelektualistów — hrabiego Henryka i Pankracego — wpasowuje się w znaną z greckich dramatów kategorię tragizmu. Obaj bohaterowie, zdegenerowane autorytety, odwołując się do wspólnej dla siebie wiedzy o świecie, inaczej interpretują swoją rolę. Tworzą niemożące koegzystować fronty, których konflikt prowadzi do sytuacji tragicznej — pozbawionej wyjścia. Bohaterowie bez względu na podjęte decyzje poniosą w niej klęskę, gdyż nad całą rzeczywistością czuwa siła znacznie potężniejsza. U Coppoli nie sposób odnaleźć analogii do czegoś transcendentnego. Jednak starcie Willarda i Kurtza także prowadzi do nieuniknionego, pełnego dramatycznych wyborów i niejednoznacznego zakończenia — ich losy można zatem ująć w kategorii tragizmu.

U Krasieńskiego siłą nadprzyrodzoną będzie Bóg, karzący i sprawiedliwy Ojciec z kart Starego Testamentu, jednocześnie objawiający się pod postacią Chrystusa — miłosiernego pasterza, który ratuje zagrożony totalną katastrofą świat, godząc w Pankracego, jakby ponownie wyganiał kupców ze świątyni. Tym razem jednak handlarzem jest wódz krwawych rewolucjonistów, a świętym przybytkiem cała stworzona przez Boga ziemia. Janion zwraca szczególną uwagę na scenę intelektualnego dyskursu między Mężem a Pankracym. Badaczka podkreśla także zaskakujący finał dramatu, udowadniając, że rozgrywająca się na oczach bohaterów apokalipsa może prowadzić do wyłonienia powszechnej prawdy, która niesie nadzieję na lepsze jutro. Paraliżujące jest tutaj jednak, że została ona zbudowana na gruzach katastroficznej batalii o wymiarze kosmicznym:

Typ struktury tragizmu *Nie-Boskiej komedii* oparty jest na — zbliżonym do wyobrażeń heglowskich — przekonaniu o cząstkowości, niepełności, względności racji przeciwstawnych, zwalczających się bohaterów tragicznych. Ich katastrofa pozwala na triumf pojedynczej prawdy uniwersalnej, występującej przeciw absolutyzacji stanowisk cząstkowych. [...] Negatywny charakter obydwu krańcowo różnych racji cząstkowych ujawnia się zwłaszcza w kulminacyjnej scenie dramatu — w rozmowie Pankracego z hrabią Henrykiem. Obydwaj mają rację, krytykując przeciwnika. Są oni niejako dwoma biegunami bytu — jeden z nich powstaje przeciw przeszłości, drugi — przeciwko przyszłości; jeden przeciwko rewolucji, drugi — przeciwko reakcji²³.

²² M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, [w:] *Prace wybrane*, s. 238–239.

²³ M. Janion, *Krasieński a Hegel*, s. 277–278.

Każdy z bohaterów na swój sposób ponosi klęskę. Hrabia Henryk zostaje potępiony za swoje wcześniejsze błędy, a porażka z siłami rewolucji doprowadza go do samobójczej śmierci. Pankracy w największym momencie swojego triumfu umiera w ramionach Leonarda. To właśnie Chrystus staje się uniwersalną prawdą, sposobem na pojednanie oraz dowodem na to, że ani Mąż, ani jego oponent nie mogą zwyciężyć, gdyż ich poglądy są niepełne oraz wykrzywione.

Marii Janion wtóruje Czesław Miłosz, który w swojej książce także odwołuje się do Heglowskich koncepcji filozoficznych: „Jeśli tradycyjny porządek chrześcijański (i arystokratyczny) jest tezą, a ateistyczny materializm antytezą, to synteza może się dokonać tylko w przyszłości, po tym, jak zostanie obalony reakcyjny porządek”²⁴. Inna historyczka literatury romantyzmu — Alina Witkowska — kładzie zdecydowany nacisk na to, że Bóg ingeruje w historię, wchodzi w czas i przestrzeń, aby ostatecznie zakończyć dawny sposób istnienia rzeczywistości, ponieważ dopełniła się miara ludzkich nieprawości. Być może Krasieński chciał przekazać w ten sposób swoją wiarę w nadchodzącą paruzję, której wykonanie się uzależniał od coraz częstszych zrywów rewolucyjnych i powstań. Był przecież pełen katastroficznego lęku, wynikającego z wydarzeń francuskich przewrotów końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku²⁵. Jakże przerażające są przytaczane przez Witkowską fragmenty listów romantycznego pisarza, w których ujawnia się trwoga przed nadchodzącą (w jego mniemaniu) zagładą:

[Krasieński] uważał, że był „Kassandrą tych dni” i że wizja krwawego zamętu świata społecznego zarysowana w *Nie-Boskiej komedii* przybiera na jego oczach kształty realne. [...] W liście z 27 maja 1849 pisał do tegoż Cieszkowskiego: „Nieboskiej uderzyła godzina, kto wie, czy nie gorzej, czy nie Apokalipsis?”. Wyobraźnia poety została wówczas opanowana przez obrazy katastroficzne i wizje powszechnej zagłady. W sobie i dokoła słyszał głosy *Apokalipsy św. Jana*²⁶.

Ten bardzo niepokojący opis psychicznej kondycji artysty potwierdza, że apokalipsa w *Nie-Boskiej komedii* nie jest tylko ideą czy konwencją świata przedstawionego. Strach Krasieńskiego, zarówno ten realny, jak i urzeczywistniony w jego dziele, jest niezwykle autentyczny, a co za tym idzie jeszcze bardziej namacalny.

OGIEŃ CZYŚĆCA, CZYLI FORMA ORAZ PROBLEMATYKA ZAKOŃCZEŃ

Reżyser *Czasu Apokalipsy* stara się oddać jak najpełniej sposób opowiadania historii przez Josepha Conrada — korzysta z nieoczywistego operowania kamerą, zwłaszcza gdy chce odrealnić świat przedstawiony lub wskazać na możliwość doświadczenia przez Benjamina Willarda onirycznych wizji. Widać to, kiedy wspomniany bohater rozgląda się po królestwie Kurtza i zostaje otoczony przez jego

²⁴ C. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 286.

²⁵ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 196.

²⁶ *Ibidem*, s. 204.

poddanych. Mieszkańcy stacji zachowują się niczym — pożyczone ze stylistyki horroru — żywe trupy i oplatają Willarda swoimi ciałami. Kamera wykonuje wtedy kilka obrotów o 360 stopni, odrealniając świat i budując senną aurę grozy. Fabiszak pisze o sposobach adaptowania wizji Conrada w *Czasie Apokalipsy* tak:

Mamy zatem różne kąty widzenia, z góry, z dołu, zwolnione tempo, zbliżenia twarzy Willarda, a nawet detale, pokazywanie świata do góry nogami (np. twarz Willarda), wreszcie szybki montaż. [...] Innymi słowy, odbiorca otrzymuje filmowy odpowiednik widzenia świata przez Marlowa podczas jego wyprawy do stacji Kurtza, kiedy to bohater nie zawsze jest w stanie szybko i w naturalny sposób ogarnąć otaczającą go rzeczywistość [...]. Ponadto, dynamiczna sekwencja różnych ujęć niejako rozбивa obraz świata przedstawionego na mniejsze fragmenty, co również staje się odpowiednikiem impresjonistycznej narracji²⁷.

Badacz nie kończy jednak na tym swojej refleksji i zauważa wizjonersko zaplanowaną wizualność filmu. Pisząc o świetle, wskazuje na jego przytłumioną odmianę (tak zwane światło tonalne), które tworzy pełne tajemniczości i niesamowitości kontrasty, zaburzając i utrudniając percepcję widza. Fabiszak podkreśla także rolę muzyki (utwory zespołu The Doors i kompozycje Wagnera) oraz wypowiedzianych przez Willarda z offu refleksji. Obie zabiegi audialne nadają opowiadanej historii większej intensywności, wzmacniając efekt nierealności i niesamowitości²⁸. Autor mówi także o tym, w jaki sposób dżungla pochłania amerykańską cywilizację. Przywołuje obrazy zniszczonych śmigłowców obrastających zielenią oraz mgły, która unosi się nad ruinami świątyni Khmerów — siedzibą Kurtza. Badacz zauważa, że owe zgliszcza (będące pozostałościami po cywilizacji starszej niż ta, z której wywodzi się pułkownik) mogą mieć destrukcyjny wpływ na bohatera, i symbolizują niegdyś uśpione, pradawne zło obudzone przez Kurtza²⁹.

Według autorki jednej z książek poświęconej sztuce filmowej reżyser czepie garściami z osiągnięć ekspresjonistów i impresjonistów (także tych działających *stricte* w obszarze kina). Takie podejście owocuje zupełnie niespotykanymi wcześniej sposobami manipulowania odczuciami widza — zamiast liczyć na jego zaangażowanie, twórcy zmuszają go do przejścia się tym, co dzieje się na ekranie³⁰. Są także w *Czasie Apokalipsy* sceny nocnego rejsu po rzece, które interpretować można jako przejście z jednego świata do drugiego. Coppola sięga po kontrastujące z nieprzeniknionym mrokiem płonące domy, pochodnie i rozjaśnione owym krwistym blaskiem brzegi. Od tych ostatnich bije frenetyczna biała luna, ujawniająca kontury wbitych w ziemię krzyży. Zmysłowe jest tutaj montażowe podwojenie ekspozycji obrazu, dzięki któremu przerażone twarze towarzyszy Willarda przenikają się z panoramą niebezpiecznej i przyprawiającej o dreszcze dżungli. Dalej widzowi ukazu-

²⁷ J. Fabiszak, *op. cit.*, s. 288.

²⁸ *Ibidem*, s. 288–289.

²⁹ *Ibidem*, s. 289.

³⁰ V. Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge 2003, s. 162–163.

ją się nabite na pal głowy, tworzące swoiste ołtarze śmierci. Całości wizji dopełnia narrator dzielący się z odbiorcą swoim trudnym do zidentyfikowania pragnieniem ujżenia Kurtza — mamy wrażenie, że magnetyczne zło przyciąga nas coraz bardziej.

Gdy widz dociera do królestwa szalonego pułkownika, wita go wręcz mistyczny i oniryczny krajobraz — ruiny starożytnych budowli spowite kolorowym (najczęściej czerwonym i niebieskim) dymem, jakby Kurtz odpalał flary na powitanie przybyszów. Łódź przybija do brzegu w kompletnej ciszy — da się słyszeć jedynie niktące gdzieś w oddali odgłosy zwierząt. Poddani Kurtza poruszają się niby zahipnotyzowani, a na gałęziach można dostrzec ciała wisielców. Bohaterów pozdrawia oszalały fotoreporter, zafascynowany nieobecny w tym momencie władcą królestwa — określa go dosyć enigmatycznym mianem: „poety wojownika”, co wskazuje chociażby na autorytet wodza.

Trudny do dostrzeżenia w pierwszej chwili, ale jakże dobitny jest napis widniejący na ścianie przy przystani: „Motto: Apocalypse Now”. W ten sposób reżyser czyni oryginalny tytuł filmu częścią świata przedstawionego i chce wyraźnie przekazać trudną do przyjęcia prawdę: świat się skończył, apokalipsa już się dokonała. Ale to nie koniec ukrytych znaczeń tej sceny — później Willard zostaje oprowadzony przez fotoreportera po stacji Kurtza. Przypomina to motyw przewodnika z *Boskiej Komedii* Dantego. Po piekle stworzonym przez obłąkanego pułkownika zagubioną duszę oprowadza nie Wergiliusz, lecz ktoś mający podobne znaczenie kulturowe we współczesnym świecie — dziennikarz. Ten topos koresponduje z dziełem Krasieńskiego, choć nie był to przecież efekt zamierzony. Tak jak Willard hrabia Henryk również ma przewodnika na czas zwiedzania obozu rewolucjonistów. Jest nim jeden z przechrztów, który w bluźnierczy sposób przyjął wiarę chrześcijańską. Można określić go nawet mianem zdrajcy, co pokazuje moralny upadek obozu Pankracego. Dodatkowo przewodnik nieustannie słyszy groźby ze strony Męża, który przebywa wśród swoich wrogów *incognito*. Zestawienie zdrajcy swojego narodu z wiernym tradycją hrabią jeszcze bardziej podkreśla skalę konfliktu, a także bardzo subtelnie zarysowuje problematykę narodową, której przecież u Coppoli brak. W *Czasie Apokalipsy* walka Amerykanów z komunistycznym Wietnamem jest raczej tłem o wiele głębszych rozważań niż starcie dwóch nacji, reprezentujących różne polityczne wartości oraz ideologie. Porównanie w tej pracy obu dzieł sprawia, że okazują się one (często zupełnie nieumyślnie) połączone z sobą nie tylko wizją dziejowego przesilenia, lecz także zestawem podobnych chwytów artystycznych, które stają się wykładnikami apokaliptycznego obrazu historii ludzkiej.

Willard w końcu dostępuje zaszczytu spotkania Kurtza, choć nie robi tego do końca z własnej woli. Schwytyany przez żołnierzy trafia do pogrążonego w ciemnościach pomieszczenia, gdzie pułkownik śpi. Jedyne źródłem światła jest tutaj słońce docierające z okna innego pomieszczenia. Kurtz jest ubrany na czarno, a cień zakrywa całą jego twarz przez bardzo długi czas. Świetnie o tym i innych elementach pracy operatora pisze Peter Lev: „Sceny w obozie Kurtza, kończące

film [...] łączą obrazy ognia, wody, mgły, ciemności i dlatego też sugerują archetypiczną, podstawową wartość pracy operatorskiej Storaro. [...] Szczytem grozy w tych nocnych spotkaniach jest moment, w którym Kurtz upuszcza poranioną, zakrwawioną głowę na podolek Willarda³¹. W tym kontekście warto wspomnieć słowa Mirosława Przylipiaka, opisującego moment, w którym Coppola przedstawia owego demonicznego króla:

Duża głowa osadzona na byczym karku, władcza twarz z charakterystycznym układem brwi i ust, ostry, zimny wzrok. Kurtza widzimy niemal wyłącznie na wielkim planie (raz w bardzo odległym, podkreślającym wyobcowanie), w ciemnym wnętrzu, samotnego w swej wielkości. Mówi krótkimi, ostrymi jak nóż zdaniami, ale powoli, głębokim głosem. Kurtz wnosi atmosferę monumentu, dziwnej powolności, nieograniczonej samotności i spoza tego nie widać — człowieka. W próżnię trafia zdanie narratora: „nigdy nie widziałem człowieka bardziej rozdartego między dobrem a i złem”, gdyż nie jest poparte najmniejszym obrazem³².

Dalej Willard zyskuje uznanie Kurtza — szalony pułkownik dopuszcza go coraz bliżej siebie, jakby czuł nieuchronność śmierci. Zdezorientowany kapitan słucha nauk swojej przyszłej ofiary, starając się zrozumieć jego zachowanie. Kuszony przez zmaterializowane w człowieku zło, decyduje się na radykalny krok. Coppola, realizując tę arcyważną scenę, proponuje montażowe zestawienie rytualnego zabijania wołu (dokonywanego podczas religijnych obrzędów w królestwie Kurtza) z zadawanymi przez Willarda śmiertcionymi ciosami w komnatach wodza. Apokaliptyczną aurę dopełnia lekka mgiełka unosząca się nad ziemią oraz ciemność pochłaniająca sylwetkę kapitana, gdy ten morduje swojego oponenta. Dzięki muzyce rockowej podłożonej pod obie te sekwencje szaleństwo osiąga swoje apogeum. Coppola kończy film ucieczką Willarda i Lance'a z siedliska zła. Kroczący po schodach wybawiciel raz schowany jest w mroku, raz oświetla go blask ogniska — jakby walka o jego duszę nie została jeszcze rozstrzygnięta. Ostatecznie, trzymając manuskrypt Kurtza (jego jedyne dziedzictwo), kapitan Benjamin Willard wsiada na łódź ze swoim towarzyszem i odpływa. Widzimy wtedy potrójną ekspozycję obrazu — panorama stacji Kurtza przenika się z mrozącym krew w żyłach starożytnym posągami, aby ujawnić znane z początku filmu ujęcie leżących nad płonącą dżunglą amerykańskich helikopterów. Całości dopełniają powtarzane w amoku słowa pułkownika Kurtza: „Groza, groza”. Zastosowana tutaj przez Coppolę klamra kompozycyjna w postaci tego ujęcia jest niczym ostateczne ostrzeżenie — apokalipsa nadeszła, a my, ludzie, przyłożyliśmy do tego rękę.

Pod względem formalnym *Nie-Boska komedia* Krasińskiego jest dramatem niezwykle nowatorskim w swojej kategorii, co czyni ją tekstem wielowymiarowym. Krasiński krytykuje bowiem i dekonstruuje tu całą romantyczną konwencję literacką, wskazując na jej szkodliwość, dotykając i artystów, i czytelników. Głównym

³¹ P. Lev, *Movies and the End of an Era*, [w:] *American Cinema of the 1970s*, red. L.D. Friedman, New Brunswick-New Jersey 2007, s. 244.

³² M. Przylipiak, *op. cit.*, s. 34.

argumentem w tej dyskusji jest postać hrabiego Henryka, który na początku dramatu objawia się odbiorcy jako bohater poważnie dotknięty ową „chorobą wieku” oraz skrajnie oddany Poezji. Przywiązanie do romantycznych wartości sprowadza nie-szczęście na jego rodzinę, a w krytycznym momencie walki z Pankracym okazuje się całkowicie bezużyteczne. Krasiński, pokazując wartości wyznawane przez Męża w tak negatywnym świetle, sugeruje ich niepraktyczność i szkodliwość.

Warto także dostrzec w tym dramacie (tak jak robi to Czesław Miłosz) ukrytą i nieoczywistą filmowość, która podkreśla rewolucyjne podejście Krasińskiego:

Nie-Boska komedia jest utworem pionierskim, zarówno przez podjęcie niezwyklego tematu, jak i w swoich elementach wizualnych. Konflikt między wyższymi i niższymi klasami jest udratyzowany jako walka między siłami zajmującymi zamek Świętej Trójcy, który panuje nad olbrzymią doliną, a masami zalewającymi równinę. Wprowadzenie do akcji tłumów potwierdza to, co Mickiewicz powiedział o niemożności wystawiania takich utworów słowiańskiej wyobraźni przy pomocy środków dostępnych wówczas teatrowi. I podobnie jak *Dziady* Mickiewicza dramat Krasińskiego dopiero w dwudziestym wieku dotarł do publiczności w teatrze. Ma się ponadto wrażenie, że dąży się z niego zrobić doskonały scenariusz filmowy³³.

Nie-Boska komedia rzeczywiście jest dziełem prowokującym i skłaniającym do przeniesienia na wielki ekran. Kinematografia powstała przecież między innymi po to, aby adaptować takie spektakularne dzieła, jakim bez wątpienia jest dramat Krasińskiego. Historia hrabiego Henryka ma wszystko, by stać się jednocześnie przyjemnym doznaniem artystycznym oraz intelektualną opowieścią z niebanalnym i nieoczywistym światem przedstawionym, wypełnionym fascynującymi bohaterami. O filmowym przeznaczeniu dzieła Krasińskiego zdawał się nawet nieświadomie mówić sam Mickiewicz, którego pogląd referuje w jednym ze swoich tekstów Jerzy Fiećko:

Wedle Mickiewicza *Nie-Boska* należy do teatru przyszłości, czyli takiego, który przezwycięży ograniczenia narzucane przez scenę pudełkową, zamkniętą. Teatru, który dramat właściwy zespoli z widowiskiem operowym oraz uwzględni (za pośrednictwem ruchomych obrazów panoramicznych ilustrujących dyskurs narratora) perspektywę epicką³⁴.

Wspomnienie ruchomych obrazów w tekście Fiećki jest niby dosłownym odwołaniem do kina, albowiem tak właśnie u początków tej sztuki mówiono na filmy. Gdzie indziej badacz pisze, że *Nie-Boska komedia* jest dziełem (podobnie jak film) hybrydycznym. Wskazuje na nieregularny dynamizm czasoprzestrzenny, płynną wymienną wątków społeczno-historycznych, mieszanie scen kameralnych i fundamentalnych, symbolicznych i realistycznych oraz obszerność narracyjnych partii, czyniących z dramatu strukturę niejednorodną, przypominającą rozległą panoramę³⁵. Fiećko zauważa zatem to, co w tekście Krasińskiego zachwyca najbardziej —

³³ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 286.

³⁴ J. Fiećko, *Zygmunt Krasiński Nie-Boska komedia*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 1. *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 219.

³⁵ *Ibidem*, s. 219–220.

chodzi oczywiście o niesamowitą plastyczność, skomplikowaną budowę oraz rozmach w konstrukcji świata przedstawionego.

Z kolei odczytanie *Nie-Boskiej komedii* jako artystycznej odpowiedzi na poemat Dantego dostarcza jeszcze innych wniosków. W przeciwieństwie do opisu zamieszczonego w średniowiecznym dziele wędrowka hrabiego Henryka (podobna do tej odbytej przez narratora i głównego bohatera *Piekła*) i jego przewodnika (w tym przypadku Przechrzte) po obozie nie jest podróżą prowadzącą do zbawienia duszy, lecz jej totalnego zatracenia. Zdecydowanie bliżej tej części utworu do podróży kapitana Willarda z *Czasu Apokalipsy*. Krasiński nie oszczędza czytelnikowi okrutnych szczegółów swojego „jądra ciemności”. Obozowisko zasiedlają fanatycznie oddani Pankracemu ludzie ze społecznych nizin i marginesów (wśród nich chłopci, rzemieślnicy, zdeprawowani mieszczanie oraz wspomniane już przechrzty). Tą nieobliczalną masą kieruje jedynie niepoohamowana żądza mordowania i niszczenia. Ich emocje podsyca Leonard — demoniczny kapłan, współpracownik Pankracego, zajmujący się obrzędami nowej wiary, która ma w myśl wodza rewolucjonistów wyprzeć religię chrześcijańską.

O tę oraz wiele innych kwestii spierać się będą chwilę później hrabia Henryk i Pankracy w intelektualnym dyskursie odbytym w namiocie wodza rewolucjonistów. Miłosz określa tę scenę jako „najmocniejszy fragment dramatu”³⁶. Wymiana ironicznych, zjadliwych i pełnych kurtuazji spostrzeżeń dopełnia kreację obu bohaterów oraz jest niezwykle sugestywnym preludium do późniejszej apokaliptycznej bitwy na równinie Ostatniego Sądu. W dyskusji żaden z rozmówców nie zdobywa przewagi. Krasiński demaskuje nawet hipokryzję zarówno Pankracego, jak i Henryka, jednoznacznie wskazując, iż przeciwnicy operują argumentami, w które sami nie wierzą. Takie ujęcie podkreśla z jednej strony nieuchronność klęski arystokracji, z drugiej — bezideowość obozu Pankracego.

Choć przez lwia część dramatu Krasiński koncentruje się na opowiadaniu losów Męża, to paradoksalnie właśnie Pankracy ma zdecydowanie większy wpływ na bieg wydarzeń historycznych. Fiećko widzi w nim postać pierwszorzędną i podstawową. Rewolucjonista jest dla niego „postacią na miarę heroicznego mitu”³⁷. Badacz wyjaśnia także jego motywacje:

Pankracy zamierzał stworzyć nowy mit soteriologiczny, w którym wystąpiłby w roli zbawcy. Henrykowi proponował współudział. Chciał raju sprawiedliwości na ziemi, w świecie historycznym. W tym świecie dawny Bóg stanie się niepotrzebny, bogiem będzie nowy człowiek, który wyłoni się z wielkiego przewrotu³⁸.

Ta buntownicza postawa Pankracego zdaje się czynić z niego postać fałszywie jednowymiarową. Dalsza analiza Fiećki czyni z rewolucjonisty bohatera bliższego

³⁶ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 285.

³⁷ J. Fiećko, *op. cit.*, s. 222.

³⁸ *Ibidem*, s. 226.

Kurtzowi; postać, która ostatecznie, w chwili swojej śmierci zdaje sobie sprawę z ogromu popełnionego zła. Badacz wspomina o półcieniach w kreacji Pankracego oraz jego wahaniach, wskazujących na to, że ten przeniknięty złem bohater nie zatracił całkowicie staromodnego sumienia³⁹ i nazywa go posągiem wewnątrz „rozpękłym”⁴⁰. Pankracy staje się wtedy postacią równie zdeprawowaną i rozżaloną jak Mąż, a to czyni z nich wartych siebie oponentów.

Pełna wizualnego szaleństwa scena finałowa jest dowodem, że gdyby Krasiński żył w dzisiejszych czasach, byłby twórcą, z którym chciałyby współpracować największe wytwórnie filmowe. W zakończeniu *Nie-Boskiej komedii* zostały jednak wprowadzone wątki, które Coppola w *Czasie Apokalipsy* jedynie sugeruje, ale nigdy nie podejmuje ich otwarcie. Okazuje się bowiem, że Willard, zabijając Kurtza, dokonuje czynu przypisanego w dramacie Krasińskiego nie hrabiemu Henrykowi, lecz Chrystusowi. Powtarzane przez Kurtza słowo „groza”, mające już pejoratywną konotację, staje się w tym kontekście odpowiednikiem Pankracowego okrzyku „Galilejczyku, zwyciężyłeś”. Choć Coppola nie unaocznia w swoim dziele działania sił boskich, to utożsamiając kapitana Willarda z zachodnią, zbudowaną na chrześcijańskich fundamentach kulturą, dokonuje rzeczy może nie identycznej do zabiegu zastosowanego przez Krasińskiego, ale przez śmierć Kurtza oraz późniejszy miłosierny gest Willarda sugeruje widzowi klęskę barbarzyńskiej rzeczywistości. *Czas Apokalipsy* jawi się w tym kontekście bardziej jako film skupiający się na ukazaniu konsekwencji stawiania się człowieka w miejscu Boga, w którego istnienie już dawno nie wierzy, niż próbujący bezpośrednio odwoływać się do sił wyższych oraz unaoczniać ich działanie.

Wspólne dla Coppoli i Krasińskiego jest jednak urwanie swoich opowieści w momentach niezwykle istotnych dla dalszych losów ich światów oraz bohaterów. Widz może jedynie domyślać się, co czeka kapitana Willarda. Czy uda mu się wrócić do kraju? Czy będzie dalej z sukcesem opierał się kuszeniu zła? Czy znajdzie w sobie tyle siły, aby wrócić do normalnego funkcjonowania i żyć z wszystkimi wojennymi wspomnieniami? Coppola nie udziela żadnych odpowiedzi, a widzowi pozostaje jedynie wierzyć w poranione, lecz wciąż czułe serce Willarda oraz cywilizację zachodnią nieustannie podsycającą ów żar. Finał *Nie-Boskiej komedii* także dostarcza wątpliwości co do stanu świata po zagładzie, czyli rewolucji. Fiećko, odwołując się w swoim tekście do definitywnie niemożliwego do rozstrzygnięcia sporu o zakończenie dramatu, przywołuje wysuniętą przez Janion koncepcję dotyczącą tego, jak może wyglądać rzeczywistość po śmierci Pankracego:

Po pierwsze, świat będzie rozwijał się dalej, ingerencja Boga stanie się „podstawą budowy nowego, boskiego już świata” [...]. Po wtóre następuje sąd ostateczny, świat historyczny ulega unicestwieniu. [...] Najbardziej uzasadniony wydaje się trzeci wariant. Dyskretne pojawienie

³⁹ *Ibidem*, s. 224.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 225.

się Chrystusa jest sygnałem dla Pankracego (i czytelnika), że oto zakończył się jeden i rozpoczyna następny etap nie-boskich dziejów. [...] Pozbawieni przywództwa i wizji Pankracego liderzy ruchu, nowa arystokracja, stworzą społeczeństwo „orwellowskie”, totalną despotię, w której rolę duchowego wodza, kapłana (i boga) Wolności odgrywać będzie fanatyk Leonard. On stanie się strażnikiem czystości doktryny. Siłami represji pokieruje generał Bianchetti. Ludzkość wejdzie na wyższy pułap zbrodni i nieprawości, idea powszechnej Wolności obróci się w swoją karykaturę⁴¹.

Odrzucenie dwóch pierwszych koncepcji i poparcie przez badacza ostatniej z nich dowodzi, że *Nie-Boska komedia* może być odbierana jako opowieść tragiczna i zamknięta, jednoznacznie potępiająca działania ludzkości oraz przedstawiająca apokalipsę jako przesilenie definitywnie (mimo boskiej interwencji) zmiatające z powierzchni ziemi wszelkie dobro. Nawet pełen pesymizmu oraz sceptycyzmu *Czas Apokalipsy* zostawia widza po seansie z wątlą, acz ciągle tłącą się iskierką nadziei na lepsze jutro. Możliwe, że taki stan rzeczy wynika z niepełnej perspektywy, którą obieramy, dyskutując o dziele Krasińskiego. Agnieszka Kuciak podkreśla, że sam autor dramatu przewidywał (wzorem Dantego) stworzenie monumentalnej trylogii, w której *Nie-Boska komedia* zajmowałaby miejsce środkowe. Według badaczy pierwszą częścią jest *Niedokończony poemat*, a ostatnia (dotycząca ponownego odrodzenia ludzkości) nie została nigdy zrealizowana⁴². Cytując fragmenty listu Krasińskiego do Potockiej z 20 marca 1840 roku, Kuciak tak opisuje plan tej trylogii:

W pierwszej części Hrabia Henryk, „ten, co Ludzkość, co typ człowieka wystawia”, jest młody i zwiedza wraz z Dantem nowe piekło, znajdujące się na ziemi; w części trzeciej, dopiero co umarły w dramatycznej *Nie-Boskiej* hrabia Henryk, ocalony wraca między ludzi. „Oni go okrzykną za przewodnika, on pojęć lat młodych na rzeczywistość zamieni, on wszystkich podniesie, wywyższy, uszlachci, a nikogo nie poniży! Wszyscy się zrównają, ale na wysokości, nie na podole!”⁴³.

Ów wspomniany przez Krasińskiego, ale niestety niepowstały utwór, z całą pewnością świetnie dopełniałby *Nie-Boską komedię* i ostatecznie zakończyłby większość literaturoznawczych sporów. Nie ulega również wątpliwości, że przyjęcie tej nowej perspektywy pozwala zupełnie inaczej spojrzeć zarówno na los hrabiego Henryka, jak i kapitana Benjamina Willarda. Ci okrutnie doświadczeni przez historię bohaterowie, boscy rycerze, ludzie, którzy widzieli Piekło, postaci na pierwszy rzut oka nienadające się do odgrywania zbawczej roli, stają się wybrańcami niosącymi nadzieję. Coppola i Krasiński zdają się realizować tutaj jeden z ostatnich elementów Campbellowskiej wędrówki bohatera, a mianowicie powrót i reintegrację ze społeczeństwem⁴⁴. Henryk i Willard są tymi, którzy korzystając z bagażu swoich doświadczeń, wszelkiej maści obserwacji oraz „bycia w centrum wydarzeń”, wskażą

⁴¹ *Ibidem*, s. 229–230.

⁴² A. Kuciak, *op. cit.*, s. 33.

⁴³ *Ibidem*, s. 33–34.

⁴⁴ J. Campbell, *op. cit.*, s. 32.

ludziom właściwą drogę. Każdemu z nich mogłaby być dana dalsza wędrówka, już poza granicami królestwa ciemności — podróż podobna do tej, w której uczestniczył bohater i narrator poematu Dantego. To oni poprowadzą zbłąkanego człowieka przez wspomnienia swoich ziemskich Piekieł, wyjaśnią, jak udało im się przetrwać oczyszczający ogień Czyśca, a na samym końcu przetrą szlak prowadzący do Królestwa Niebieskiego.

BRAMY NIEBIOS, CZYLI CODA

Czas Apokalipsy i *Nie-Boska komedia* to utwory niepowtarzalne w swoich kategoriach. Oba dzieła zasługują na najwyższe uznanie, a same opowieści na ciągle odświeżanie i nowe interpretacje. Mało jest dziś historii, które w tak niebanalny i wielowymiarowy sposób podchodzą do motywu apokalipsy — bez kiczowatych rozwiązań czy bezrefleksyjnych fabuł opartych na dyskusyjnej jakości efektach specjalnych. Dzieła Coppola i Krasieńskiego to przykłady głęboko przemyślanych konstrukcji estetyczno-filozoficznych. Figury wojny i rewolucji, dopełnione poetyką *Boskiej Komedi* Dantego, pozwalają opowiadać fascynujące historie w sposób niezwykle atrakcyjny dla odbiorcy. Zmagania Willarda i hrabiego Henryka z siłami ciemności uosobionymi przez Kurtza i Pankracego przypominają naszą współczesność pełną rozterek o charakterze etycznym. W pełnych grozy i zła wersach Krasieńskiego oraz apokaliptycznych kadrach Coppola można jednak dostrzec coś znacznie potężniejszego niż dysząca rządzą mordów rewolucja czy nieokiełznany obłęd Kurtza — pośród płomieni wielkiej katastrofy majaczy dobro. Choć obaj twórcy nie pozostawiają żadnych złudzeń — raju na ziemi osiągnąć się nie da, to ich dzieła mają moc oczyszczającą i zarysowują perspektywę ostatecznego przełomu, wyrwania się z przepelnionego złem błędnego koła apokalipsy.

JOURNEY TO THE HEART OF DARKNESS: REFLECTIONS ON APOCALYPSE IN *APOCALYPSE NOW* BY FRANCIS FORD COPPOLA AND *THE UNDIVINE COMEDY* BY ZYGMUNT KRASIŃSKI

Summary

The article offers a comparative analysis of two outstanding texts of culture: *Apocalypse Now* by Francis Ford Coppola and *The Undivine Comedy* by Zygmunt Krasiński in relation to their multifaceted renditions of the apocalypse motif. The text looks at these works from different perspectives examining their protagonists, settings and forms. The analysis presents a revision of their revolutionary potential within and outside of the romantic paradigm. It also touches upon mechanisms governing apocalypse and inscribes them into film, literary and historical studies.



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Jakub Rawski

ORCID: 0000-0003-0149-544X

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie

ROMANTYZM — KINO — JANION

OMÓWIENIE KSIĄŻKI KRZYSZTOFA KOPCZYŃSKIEGO *PARADYGMAT POLSKIEGO ROMANTYZMU W UNIWERSUM FILMOWYM*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.4>

*Wraz ze śmiercią Profesor Marii Janion
paradygmat romantyczny dobiegł kresu¹.*

Zagadnienie tematów, motywów oraz idei romantycznych w kinematografii polskiej było już kilkakrotnie poruszane w monografiach autorskich², zbiorowych³ oraz w artykułach⁴. Wszak celnie zauważył Aleksander Jackiewicz, badając re-

¹ Kondolencje Dyrekcji, Rady Naukowej i Pracowników Instytutu Badań Literackich PAN, <https://biuletynpolonistyczny.pl/pl/news/zmarla-prof-maria-janion,650/details> (dostęp: 16.06.2022).

² Zob. na przykład C.P. Dutka, *Mit i gest. Bohater kordianowski prozy rozrachunków inteligentkich*, Zielona Góra 2016, s. 217–242; A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 216–249; M. Maron, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*, Lublin 2019.

³ Zob. *Andrzej Wajda. Ostatni romantyk polskiego kina*, oprac. M. Fiejdasz-Kaczyńska, A. Serdiukow, Warszawa 2017; D. Kulczycka, *Reżyser pyta o Juliusza Słowackiego. „Blanche” Waleriana Borowczyka (1971) jako adaptacja „Mazepy” (1839)*, [w:] *Pamięć Juliusza Słowackiego*, red. O. Kryśowski, N. Szerszeń, Warszawa 2021, s. 261–288; *Wizje romantyzmu w literaturze i publicystyce polskiej XX wieku*, red. M. Urbanowski, A. Waško, Kraków 2020 (tu: M. Maron, *Wizerunki historii romantycznej w filmach Stanisława Różewicza „Romantyczni” i „Pasja”*, s. 259–274; M. Werner, *Wstyd istnienia. Polskie kino a uznanie zbiorowej tożsamości po 1989 roku w świetle tradycji romantycznej*, s. 297–310).

⁴ Zob. D. Dabert, *Wizualizacja dzieł romantycznych. Z polskich i czeskich doświadczeń filmowych*, „Slavia Occidentalis” 2011, nr 68, s. 181–196; M. Kempna-Pieniążek, *O dwóch adaptacjach*

miniscencje dramatu romantycznego (szczególnie utworów Juliusza Słowackiego) w filmach Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka, że: „I romantyzm się nie skończył [...] trwa nadal”⁵. „Długie trwanie romantyzmu”⁶ jest widoczne przecież nie tylko w literaturze, lecz także w kinematografii oraz innych mediach⁷, albowiem „eksplozja nowych mediów nie »niweczy« oddziaływania romantyzmu, raczej powiększa zasób, zasięg i atrakcyjność środków przekazu, które zachęcają do negocjowania narodowego kanonu pamięci kulturowej”⁸. Truizmem będzie stwierdzenie, że romantyzm jest najważniejszą epoką w polskich dziejach, rozumianych zarówno na płaszczyźnie kultury, jak i historii.

Książka Krzysztofa Kopczyńskiego *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*⁹ to pierwsza w piśmiennictwie filmoznawczym monografia, której etiologii należy upatrywać w dokonaniach oraz rozwiązaniach metodologicznych i interpretacyjnych Marii Janion, związanych z zasygnalizowanym w tytule paradygmatem polskiego romantyzmu. Kopczyński przygląda się polskiemu kinu, tropiąc obecny w nim ów paradygmat. Wcześniej ukazała się książka Tomasza Platy¹⁰, w której także myśl Janion, traktowana szerzej, ale za to dość wybiórczo, była nadrzędna wobec przedstawionych analiz, jednak odnosiła się do różnorodnych mediów: zjawisk społeczno-politycznych, teatru, literatury.

Autorka *Niesamowitej Słowiańszczyzny* wniosła istotny wkład do badań filmoznawczych. Chociaż nie napisała osobnej monografii poświęconej kinu, to w jej książkach pojawiały się liczne odwołania do dzieł filmowych¹¹. Przez pewien czas stale publikowała także na łamach miesięcznika „Kino”¹². Filmy były dla Janion

„Mazepy” Juliusza Słowackiego, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2, s. 105–116; B. Staszczyszyn, *Wstydliva miłość — romantyzm w polskim kinie*, <https://culture.pl/pl/artikul/wstydliva-milosc-romantyzm-w-polskim-kinie> (dostęp: 3.07.2022); Y. Startsaeva, *Tropy romantyczne w filmie „Do widzenia, do jutra” Janusza Morgensterna*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2019, nr 1, s. 175–189.

⁵ A. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 220.

⁶ Nawiązując do podtytułu książki *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014.

⁷ Zob. K. Kopczyński, *Od romantyzmu ku erze nowych mediów*, Kraków 2003; *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Katowice 2013; T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017; *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016; *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji*, red. D. Zawadzka *et al.*, Sejny 2019.

⁸ D. Zawadzka *et al.*, *Wstęp*, [w:] *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku*, s. 8.

⁹ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021.

¹⁰ T. Plata, *op. cit.*

¹¹ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, *passim*; *eadem*, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007, *passim*; *eadem*, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, *passim*; *eadem*, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, *passim*; *eadem*, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, *passim*.

¹² Zob. Janion Maria, <https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/17897/52> (dostęp: 25.06.2022).

częstokroć utworami równoważnymi wobec tekstów literackich, wzbogacały konteksty interpretacyjne. Dziełom niektórych reżyserów, jak: Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Werner Herzog, Werner Fassbinder, Andrzej Wajda czy Tadeusz Konwicki, Janion poświęciła osobne studia. Nie postponowała także kina gatunkowego, przeciwnie — rozumiała kulturowe oraz kulturotwórcze znaczenie gatunków takich jak horror czy melodramat. Znamienne są słowa pochodzące z *Humanistyki*: „nie można kultury sprowadzać już tylko do tzw. wyższych wartości duchowych, wykluczając z jej obszaru komiksy czy romans brukowy, gazetową powieść w odcinkach czy serial telewizyjny”¹³. Ukazało się opracowanie dokumentujące najważniejsze obrazowe kinowe, którym swoją uwagę poświęcała autorka *Gorączki romantycznej*¹⁴.

Książka Kopczyńskiego składa się z trzech części: *Paradygmat romantyczny, czyli „niewyczerpywalne bogactwo znaczeń”*; *Paradygmat polskiego romantyzmu a film — studium koncepcyjne*; *Szkice ze śmiercią w tle*. Tytuły najważniejszych elementów kompozycyjnych monografii wskazują na ich zawartość merytoryczną. Część pierwsza jest rozbudowaną prezentacją wykorzystanych przezeń narzędzi teoretycznych, metodologicznych związanych z filozofią romantyczną i paradygmatem romantycznym oraz zawiera przegląd stanu badań. Część druga koncentruje się na związkach kina z epoką Mickiewicza i Byrona. Pojawia się także prezentacja stanu badań w tym zakresie, umiejscowienia filmu w badaniach Janion i omówienia monografii Marcina Marona *Romantyzm i kino*¹⁵. W tej części autora interesuje „wykorzystanie w filmoznawstwie fenomenologii i romantycznej teorii ironii artystycznej”¹⁶. Część trzecia zawiera analizy dzieł filmowych, w których pojawia się temat samobójstwa. Kopczyński przygląda się im „z perspektywy zaproponowanej przez Marię Janion jako kanwa romantycznej myśli o egzystencji triady melancholia — tragizm — ironia romantyczna”¹⁷.

Autor w części pierwszej, w początkowym rozdziale, *Paradygmat romantyczny według Marii Janion — próba podsumowania*, precyzyjnie rekonstruuje pojęcie paradygmatu romantycznego w ujęciu badaczki. Odnosi się do jej wcześniejszych prac, poczynając od *Gorączki romantycznej* (1975), a nie tylko, jak to często bywa w piśmiennictwie humanistycznym, w pobieżnym szafowaniu tym terminem wyłącznie na podstawie słynnego eseju *Zmierzch paradygmatu*¹⁸, opublikowanego w książce „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*” (1996). Kopczyński definiuje paradygmat romantyczny w ujęciu Janion jako:

¹³ M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 193–194.

¹⁴ Zob. *Kino według Marii Janion*, red. P. Biliński, M. Wroniszewski, Gdańsk 2016.

¹⁵ Zob. M. Maron, *Romantyzm i kino*.

¹⁶ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *eadem*, „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*”, Warszawa 2018, s. 5–34.

wzór kultury, stworzony na podstawie literatury romantycznej, przede wszystkim tej jej części, która wyszła spod piór wieszczów. Kreował on zachowania społeczne i jednocześnie działał w obrębie mitu, który miał charakter historiotwórczy. W takim ujęciu romantyczne postępowanie nie musi wiązać się ze znajomością romantyzmu. Często jest intuicyjne. Nieuchronnie też ulega przemocy mitycznej, narzucającej podświadomości przekonanie, że tylko przez śmierć można trafić do historii i uzyskać wielkość¹⁹.

W drugim rozdziale, *Pogranicza i rozszerzenia*, Kopczyński dokonuje przeglądu stanowisk filozofów romantycznych wobec takich zagadnień, jak: poznanie, wyobraźnia, fantazja, ironia. Powołuje się także na ustalenia słynnego medioznawcy Marshalla McLuhana, dotyczące synestezji sztuk jako romantycznej w swojej istocie. Pojawia się także porównanie paradygmatów romantycznego i fenomenologicznego, ze wskazaniem, że paradygmat romantyczny ma

wspólne cechy z paradygmatem fenomenologicznym. I to bez względu na to, czy ograniczymy się do sfery filozofii egzystencji, czy weźmiemy pod uwagę także marzenie o niepodległości, skądinąd mocno związane z tą filozofią. Siła manifestów romantycznych wynika wszak z przekonania o możliwym dotarciu poprzez odkrycie istoty poznania do samej istoty²⁰.

Następnie pojawia się krótki wywód analityczny na temat spojrzenia Pielgrzyma z *Drogi nad przepaścią w Czufut-Kale* Adama Mickiewicza (1826) z konkluzją: „Spojrzenie, jakiego udaje się dostąpić Pielgrzymowi, należy do zadań kamery. Jej praca już na początku kina uzyskuje wymiar epistemologiczny”²¹. Czynnione rekapitulacje służą zarysowaniu najszerszego horyzontu teoretycznego analiz filmoznawczych w kontekście paradygmatu romantycznego. Część pierwszą zamyka rozdział trzeci poświęcony współczesnej wizji paradygmatu. Konstatacje tego rozdziału wydają się najbardziej nowatorskie oraz ożywcze względem koncepcji Janion. Autor zauważa, że paradygmat romantyczny wcale nie zakończył swojego istnienia, ale w formule niedokończonej trwa nadal, objawiając się w trzech zjawiskach:

1. w formie zredukowanej — jako zestaw modelowych rozwiązań, zwłaszcza warsztatowych — w kulturze popularnej, w obszarze filmu doceniającej szczególnie komedię romantyczną i horror;
2. w sposób ograniczony inaczej niż w punkcie pierwszym — jako podstawa tworzenia języka — w szczególności języka sztuki, choć ma ona w tym wypadku znaczenie mniejsze niż rzeczywistość — wzmacniającego komunikację z patriotyczno-martyrologicznie zorientowaną częścią audytorium i jako reakcja na te działania;
3. poprzez podjęcie i przeobrażanie obecnych w paradygmacie kwestii związanych szczególnie z filozofią egzystencji, epistemologią i historiozofią²².

Kopczyński zaznacza, że najbardziej interesuje go trzecia forma manifestacji paradygmatu i przez jej pryzmat będzie analizował polskie uniwersum filmowe.

¹⁹ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 19.

²⁰ *Ibidem*, s. 76.

²¹ *Ibidem*, s. 81.

²² *Ibidem*, s. 84–85.

Tę trzecią realizację uzupełnia w dalszym wywodzie o następujące dookreślenie: „Paradygmat romantyczny w wersji niezredukowanej [...] proponuje transgresję, a nie budowanie podziałów, ma dostęp do filozofii sztuki uznającej siłę kreacji”²³. Zgadając się z tymi ustaleniami, wypada jednak zapytać, czy aby na pewno pojawienie się paradygmatu romantycznego w kulturze popularnej można uznać za formę zredukowaną. Szczególnie w przywołanym przez autora horrorze. Oczywiście, jeżeli przyjrzeć się polskim realizacjom tego gatunku w ostatnim dwudziestolecu, na przykład *Legendzie*²⁴, to z pewnością należałoby dojść do konkluzji o redukcji oraz banalizacji romantycznego paradygmatu. Inaczej jednak jego manifestacja przedstawia się w filmach takich, jak: *Upiór*²⁵, *Lokis*²⁶, *Diabeł*²⁷ czy *Wilczyca*²⁸. W tych obraz romantyczny wzorzec kultury oraz typowa dla epoki filozofia egzystencji uwidaczniają się wyraźnie i manifestują na różnych poziomach.

Część drugą rozpoczyna rozdział czwarty *Film jako filozofia — wybrane ujęcia problemu*, w którym autor przedstawia stanowiska filozofów oraz filmoznawców dotyczących relacji między filmem a filozofią²⁹. W rozdziale piątym *Romantyzm i kino — trzy perspektywy* Kopczyński skupia się na prezentacji myśli filmowej Janion. Słusznie podnosi interesujący pomysł autorki *Gorączki romantycznej* dotyczący sfilmowania *Króla-Ducha* Słowackiego (1847)³⁰ i nawiązując do wiersza Czesława Miłosza³¹, stwierdza: „Taki obraz nie ocalałby narodów ani ludzi, na pewno jednak nie byłby współnictwem urzędowych kłamstw. Wprost przeciwnie, w sposób unikalny, swoisty, właściwy mistycznej twórczości Słowackiego, dotyczyłby spraw dla romantyzmu najważniejszych”³². Autor omawia wspomnianą książkę Marona *Romantyzm i kino* oraz prezentuje założenia romantycznej filozofii filmu. Rozdział szósty *Film w świecie paradygmatów* został poświęcony zastosowaniem paradygmatów w filmie i filmoznawstwie oraz przydatnością pojęć „język filmu” i „sztuka filmowa”.

²³ *Ibidem*, s. 130.

²⁴ *Legenda*, reż. M. Pujszo, Polska 2005.

²⁵ *Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967.

²⁶ *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.

²⁷ *Diabeł*, reż. A. Żuławski, Polska 1972.

²⁸ *Wilczyca*, reż. M. Piestrak, Polska 1983.

²⁹ Warto nadmienić, że wcześniej pojawiła się monografia dokumentująca oraz porządkująca zagadnienia związane z filmem oraz filozofią, zob. A. Mamcarz-Plisiecki, *Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, Lublin 2019.

³⁰ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, s. 156, 166. Nie tylko sam poemat Słowackiego zawiera potencjał kinowy, jego też odbiorca zachowuje się jak bohater filmowy; Jarosław Ławski przekonuje: „Przystępujący do lektury (jakiegokolwiek!) *Króla-Ducha* przypomina trochę bohaterów filmów o Indianie Jonesie”, *idem*, „*Król-Duch*” jako mitopeja. *Esej*, [w:] *Studia o „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kuziak, J. Ławski, Kraków-Białystok 2020, s. 67.

³¹ „Czym jest poezja, która nie ocala/ Narodów ani ludzi? Współnictwem urzędowych kłamstw”, C. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] *idem*, *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*, Kraków 1998, s. 25. Od omówienia strofy zawierającej te wersy Janion rozpoczyna *Zmierzch paradygmatu*, s. 5–7.

³² K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 112, 191.

W części trzeciej Kopczyński interpretuje śmierć samobójczą w kontekście paradygmatu romantycznego i sytuacji tragiczne wynikające z zawirowań historii (rozdział siódmy *Choroba epidemiczna*) oraz przygląda się funkcji ironii tragicznej w kinie polskim (rozdział ósmy „*Ważniejsze niż to, co jest naprawdę*”). Bardzo przekonująco wypadają analizy autora, który stosuje hermeneutyczną strategię interpretacji blisko tekstu, odwołując się do konkretnych rozwiązań technicznych, wizualnych, prezentując swoje ustalenia na podstawie poszczególnych sekwencji, scen, komunikacji werbalnej i niewerbalnej bohaterów. Analizuje obrazy artystów klasyków dwudziestowiecznego kina polskiego: Andrzeja Żuławskiego, Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Edwarda Żebrowskiego, Marka Koterskiego; sięga również do kina XXI wieku i przygląda się filmom Pawła Pawlikowskiego, Wojciecha Smarzowskiego, Jana Komasy czy Kuby Czekaja.

Kopczyński analizuje postawę Dominika Santorskiego, głównego bohatera *Sali samobójców*³³, w zakresie somatyczności i w perspektywie fenomenologicznej. Postawę, która doprowadza do samobójstwa. Nie podważając jego ustaleń, warto nadmienić, że interesująco przedstawiałaby się szersza interpretacja somatyczności w kontekście biseksualizmu głównego bohatera jako emanacji transgresywnej, romantycznej podmiotowości. Wszak w innym miejscu omawianej monografii Kopczyński podkreśla, że „Paradygmat romantyczny [...] obejmuje doświadczenie transgresji, która może być wolna od jakichkolwiek ograniczeń”³⁴. W przypadku dwóch nieszczęśliwych miłości Dominika (najpierw względem Aleksandra, następnie Sylwii) rezonują *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego (1774), które uwidaczniają się w tożsamej postawie obu bohaterów: lepiej umrzeć, niż kochać. Jak wskazywała Janion, miłość romantyczna „w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią”³⁵. Ma rację Kopczyński, pisząc, że „ejakulacja, do której dochodzi podczas treningu walk wschodnich [...] [j]est [...] powodem poniżania Dominika w środowisku szkolnym i w sieci, które ma duże znaczenie dla jego decyzji o przeniesieniu się do sali samobójców”³⁶. Warto jednak dookreślić, że ejakulacja była spowodowana bliskością ciała Aleksandra. Co ciekawe, Dominik realizuje fizyczność w obszarze tego, co jest w nim homoseksualne, natomiast zupełnie rezygnuje z fizyczności (w sensie erotycznym) w relacji z Sylwią. W wypadku Komasy wartościowa byłaby analiza paradygmatu romantycznego (jego tyrtejskiej odsłony i zarazem polemiki z nią) w *Mieście 44*³⁷, które przecież opowiada o „przedostatnim powstaniu romantycznym”³⁸, jak określała powstanie warszawskie Janion.

³³ *Sala samobójców*, reż. J. Komasa, Polska 2011.

³⁴ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 73.

³⁵ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 146.

³⁶ Zob. K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 149.

³⁷ *Miasto 44*, reż. J. Komasa, Polska 2014.

³⁸ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, s. 15.

Niezwykle interesujące i wartościowe są rozważania wokół *Trzeciej części nocy*³⁹. Kopczyński przygląda się melancholii oraz tragizmowi zawartymi w tym obrazie. Przekonuje, że „perspektywa historyczna zostaje zastąpiona egzystencjalną. Świat filmu nie jest organizowany przez ducha dziejów, tylko przez lęk i nieuchronność śmierci”⁴⁰. Istotny okazuje się kryptocytat z *Ojca zadżumionych* Słowackiego (1838)⁴¹, wypowiediany przez jednego z bohaterów — Mariana. W kinie Andrzeja Żuławskiego interpretowano już tropy, tematy i reminiscencje romantyczne, jednak jego dzieło debiutanckie, czyli *Trzecia część nocy*, znajdowało się do tej pory na marginesie tych rozważań. Tym samym Kopczyński wnosi nową jakość w rozumieniu paradygmatu romantycznego w polskim uniwersum filmowym, jak też w sposób znaczący wzbogaca oraz rozszerza dotychczasowe egzegezy dzieł nie tylko Żuławskiego, lecz także wszystkich omawianych w monografii reżyserów.

Autor zarzuca autorce *Gorączki romantycznej* zmianę poglądów w kwestii paradygmatu romantycznego⁴² czy ironii tragicznej⁴³, jednak, jak sam zauważa, Janion dokonywała rewizji stanowisk w różnych latach, a tym samym należy pamiętać o sytuacji społecznej i kulturowej istniejącej w danym czasie. Warto też odnotować, że Janion nie tyle zmieniała swoje stanowiska, ile raczej je rewidowała w zależności od kontekstu. Zastanawia, że Kopczyński pomija jej sądy odnośnie do paradygmatu romantycznego, które zamieściła w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* (2006). Pisała tam jednoznacznie: „romantyczny paradygmat kultury, [...] znów się ożywił w naszych czasach. Określał on wszystkie dziedziny życia polskiego, kształtując osobliwą »religię patriotyzmu«”⁴⁴, nazywała jego współczesną odmianę zbanalizowaną⁴⁵. Janion miała wyraźną świadomość, że nie nastąpił postulowany przez nią przed dekadą, w 1996 roku, „zmiar paradygmatu”. Odżył on w zredukowanej, zbanalizowanej, stereotypowej formie, realizującej mesjanistyczno-martyrologiczno-tyrtejskie romantyczne wzorce kulturowe. Kopczyński słusznie zatem wskazuje, że paradygmat należy rozumieć na kilku poziomach i obserwować jego realizacje w zależności od tekstu kultury⁴⁶, co zostało już zasygnalizowane powyżej.

Na podkreślenie zasługuje erudycja autora, widoczna w sprawnym poruszaniu się po obszarze różnych dyscyplin nauk humanistycznych i społecznych. Poza oczywistym rozeznanieniem filmoznawczym i literaturoznawczym⁴⁷, Kopczyński wy-

³⁹ *Trzecia część nocy*, reż. A. Żuławski, Polska 1971.

⁴⁰ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 159.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 174.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 28.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 68.

⁴⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016, s. 187.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 303.

⁴⁶ Zob. K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 84–85.

⁴⁷ Autor w 1993 r. doktoryzował się na podstawie dysertacji *Recepcja twórczości Mickiewicza w zaborze rosyjskim w latach 1831–1855*, promotorką była Janion. Zob. K. Kopczyński, *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszczki w zaborze rosyjskim w latach 1831–1855*, Warszawa 1994.

korzysta z wiedzy z medjoznawstwa, filozofii oraz socjologii. Sprawnie posługuje się anglojęzycznymi opracowaniami nietłumaczonymi na język polski, zwłaszcza jeżeli chodzi o tak istotnych filmoznawców oraz filozofów, jak Stanley Cavell⁴⁸ czy Robert Sinnerbrink⁴⁹. Multidyscyplinarność zastosowana przez Kopczyńskiego sprzyja holistycznemu osadzeniu prezentowanych i omawianych filmów w kontekście pojawiającego się w nich paradygmatu romantycznego.

Autor słusznie zwraca uwagę na znaczenie przeszłości i przyszłości w romantyzmie. Powołując się na dystych Mickiewicza: „Czas przeszły równie od nas jak przyszły daleki./ Ten tylko pojmie przeszłe kto zgadł przyszłe wieki”, Kopczyński stwierdza, że słowa te zawierają

trudny do zrealizowania program fenomenologiczny. Dopiero redukcja wiedzy o czasach minionych i doświadczenia historycznego pozwala „zgadnąć” przyszłość. Osiągnięcie zaś tego stanu daje szansę ponownego, zupełnie innego spojrzenia na przeszłość — pytanie, czy tylko na poziomie historiozoficznym, czy także faktów i jednostkowych doświadczeń⁵⁰.

Można odpowiedzieć, że jak najbardziej, również na poziomie doświadczeń jednostkowych, romantyków interesowało bowiem jedynie to, co było, i to, co będzie; terażniejszość była dla nich uwierającą koniecznością. Taka postawa jest na przykład widoczna w całej twórczości Słowackiego, zarówno poetyckiej, jak dramaturgicznej i epistolarnej.

Zwraca uwagę nadzwyczaj rozbudowana część pierwsza, teoretyczno-metodologiczna. W części drugiej, zwłaszcza w rozdziale czwartym też nie brakuje czysto teoretycznych rozważań dotyczących relacji między filmem a filozofią. W monografii liczącej niespełna dwieście pięćdziesiąt stron ponad sto poświęconych jest rzetelnemu, skrupulatnemu przedstawieniu teorii, metodologii oraz stanu badań. Są to oczywiście elementy bardzo wartościowe także z perspektywy znaczenia oraz roli romantyzmu w kulturze polskiej i doniosłości refleksji humanistycznej Marii Janion, do której badacz nieustannie się odwołuje. Jednak część teoretyczna objętościowo przewyższa części interpretacyjne oraz analityczne. Takie rozłożenie akcentów powoduje pewien niedosyt odbiorczy w zakresie egzegetycznym. Zarazem, co należy bardzo wyraźnie odnotować, część teoretyczno-metodologiczna porządkuje kwestie ewolucji oraz rozumienia paradygmatu romantycznego w refleksji humanistycznej Janion.

Podnoszony pomysł sfilmowania *Króla-Ducha* wskazuje na niezwyklej potencjał wizualny polskiego romantyzmu. *Król-Duch* jako horror (według Janion „osobliwy neohorror”⁵¹), *Balladyna* jako kryminał, *Fantazy* jako komediowy melodramat —

⁴⁸ Zob. K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 96–99, 116–121, 132–133.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 107–108, 116–119, 121, 126–127, 133, 190.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 158.

⁵¹ M. Janion, „*Tu patrz! jak straszne są duchowe sprawy!*”, rozm. L. Janion, [w:] *Kino według Marii Janion*, s. 21.

klasyczne dzieła Słowackiego znakomicie mogłyby zostać wpisane w kino gatunkowe. Jego twórczość, bogata w sensory i znaczenia, oscylująca między kwestiami egzystencjalnymi a transcendentnymi tworzy wyjątkową szansę dla polskiego kina. Wydaje się jednak, że warto przede wszystkim pamiętać o „prawdach żywych”, które niósł z sobą romantyzm, oraz wynikającej z nich antropologii egzystencji. O jej filmowym potencjalnie znakomicie świadczy, zrealizowana w konwencji thrillera i horroru, krótkometrażowa *Świtezianka*⁵².

W najnowszych filmach polskich wyraźnie widoczne są elementy romantycznego imaginarium. Z pewnością interesująco przedstawiałaby się analiza kreacji współczesnego bohatera romantycznego (o wyraźnym rysie bajronicznym) i jego swoistej filozofii egzystencji na przykładzie Nikosia, bohatera filmu sensacyjnego *Jak pokochałam gangstera*⁵³, inspirowanego biografią Nikodema Skotarczaka, przywódcy trójmiejskiej mafii w czasach schyłku PRL i w latach dziewięćdziesiątych, którego okoliczności zabójstwa do dziś nie zostały wyjaśnione. Wykreowany przez twórców filmu obraz Skotarczaka (nieprawdziwy, bo wyidealizowany), wpisuje się w typ bohatera, który jest „wierzącym w honor, męską solidarność, a nawet prawdziwą miłość romantykiem, pokrywającym jedynie wiarę w te wartości zewnętrznym cynizmem”⁵⁴. Na marginesie warto dodać, że *Jak pokochałam gangstera* egzemplifikuje niepokojące moralnie zjawisko romantyzowania i uwzniośniania życiorysów ludzi takich jak Skotarczak. Nikoś kierował zorganizowaną grupą przestępczą, przez wiele lat terroryzował Trójmiasto, a teraz doczekał się blisko trzygodzinnej filmowej epepei mityzującej jego życiorys⁵⁵.

Reasumując, książka Kopczyńskiego *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* jest ważnym źródłem odkrywanych analiz oraz cennych ustaleń teoretycznych. Za jej potencjalnych odbiorców należy uznać nie tylko filologów, literaturoznawców, filmoznawców czy kulturoznawców, lecz także historyków, filozofów, antropologów, medioznawców oraz tych wszystkich, którym nie są obojętne znaczenia romantyczne w szeroko rozumianym polu tekstowym. Monografia ta powinna stać się inspiracją dla badaczy w odkrywaniu wzorów kultury romantycznej w kolejnych obrazach polskich reżyserów, którzy, jak można przewidywać, z pewnością będą nawiązywali do romantycznego dziedzictwa.

⁵² *Świtezianka*, reż. J. Bui Ngoc, M. Bui Ngoc, Polska 2018.

⁵³ *Jak pokochałam gangstera*, reż. M. Kawulski, Polska 2022. Tutaj warta odnotowania jest znakomita rola Tomasza Włosoka jako tytułowego gangstera.

⁵⁴ A. Lewicki, *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 282. Do tych ustaleń Lewickiego odnosi się Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 131–132.

⁵⁵ Widoczne w sygnalizowanym zjawisku jest swoiste przedłużenie zabiegów kreacyjnych, które pojawiły się w filmach takich jak *Psy*, reż. W. Pasikowski, Polska 1992, czy *Sara*, reż. M. Ślesicki, Polska 1997.

Książka Kopczyńskiego potwierdza, że polski romantyzm, tak jak paradygmat romantyczny, nie jest koherentny, ale zróżnicowany, wielowarstwowy, może być odczytywany heterogenicznie, a przez to generować różnorodne sensory, odnawiać znaczenia. Przede wszystkim jednak *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* niech realizuje intencję wyrażoną przez autora w początkowych podziękowaniach: „23 sierpnia 2020 roku zmarła w wieku 94 lat prof. Maria Janion. Gdy nie miała już siły czytać, dotykała książki. Chciałbym, żeby moja praca choć w symbolicznym stopniu przyczyniła się do zrozumienia jej niepowtarzalnego dzieła”⁵⁶.

ROMANTICISM — CINEMA — JANION: DISCUSSION OF KRZYSZTOF KOPCZYŃSKI’S BOOK *THE POLISH ROMANTIC PARADIGM IN THE UNIVERSE OF FILM*

Summary

The aim of the review article is to discuss Krzysztof Kopczyński’s book *The Polish Romantic Paradigm in the Universe of Film*. It is the first monograph in film studies grounded in the methodological and interpretative findings of Maria Janion and her interpretation of the paradigm of Polish Romanticism. Kopczyński analyzes Polish cinema through exactly that lens. Part I of the book is an extensive presentation of theoretical and methodological tools related to romantic philosophy and the romantic paradigm used by the scholar, and provides an overview of the state of research. Part II focuses on the relationship between cinema and Romanticism. It also includes a presentation of the state of research in this area, the position of film in Janion’s research and a discussion of Marcin Maron’s monographs *Romanticism and Cinema*. Part III contains the analysis of works of film which deal with the issue of suicide. Kopczyński looks at them through the conceptual triad of melancholy, tragedy and romantic irony.

⁵⁶ K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 9.

ANALIZY I INTERPRETACJE



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Kamil Lipiński

ORCID: 0000-0001-5109-3698

Uniwersytet w Białymstoku

W KRĘGU IDEI FOTOGENII I CINE-RAYOGRAFU

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.5>

WPROWADZENIE

Niewątpliwie nakładanie się nurtów artystycznych na siebie nie jest nowością i pozostaje kwestią dyskutowaną po dziś dzień na wielu płaszczyznach, o czym mogą świadczyć powinowactwa i różnice dostrzegane między określonymi nurtami awangardowymi. Poszczególne założenia teoretyczne znajdują swoje odbicie w ramach praktyk realizatorskich, pod których auspicjami nurty te krystalizują się i czerpią swoje ideowe znaczenie. We francuskiej awangardzie filmowej dochodzi do zerwania z tradycjonalizmem, komercyjnością, literackością i teatralnością na korzyść języka obrazu filmowego, jego montażu i nowych środków wyrazu. Otóż, jak reasumował Grzegorz Dziamski, „Tradycja była dla niej negatywnym punktem odniesienia, natomiast pozytywnym była awangardowa refleksyjność nad przedmiotem, materiałem i metodami sztuki”¹. W szczególności zaś za przedmiot zainteresowań francuskiej awangardy filmowej można uznać tworzywo i język obrazu filmowego, a nie opowieść i rzeczywistość filmową. Twórcy francuskiej awangardy filmowej badali możliwości wyrazowe filmu, eksperymentowali, bawili się montażem i sięgali po nowe możliwości kina. Niejednokrotnie próba uchwycenia punktów wspólnych między dadaizmem a surrealizmem francuskim, zwłaszcza w kontekście omawiania filmów awangardowych, sprawia pewne problemy definicyjne. Pisząc w perspektywie komparatystycznej, Mieczysław Porębski wskazywał na „powinowactwa na polu dialektycznym i historycznym, podobnie jak pomiędzy dadaizmem a surrea-

¹ G. Dziamski, *Awangarda a współczesna świadomość artystyczna*, [w:] *Humanistyka jako autorefleksja kultury*, red. K. Zamiara, Poznań 1993, s. 111.

lizmem. W materii filmowej rozróżnienie między dadaizmem a surrealizmem — jest często — niełatwe, by nie powiedzieć niemożliwe do rozstrzygnięcia”². Owym związkom towarzyszą problemy wynikające ze wspólnych inspiracji malarstwem i sztukami plastycznymi związanych z próbą zyskania autonomii swego medium i podkreślania kinetyki i złożoności kreowanych za pośrednictwem podręcznych technik ruchomych obrazów.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie perspektywy przekraczającej podziały definicyjne między nurtami awangardowymi. Proponowany w niniejszym szkicu wielocłonowy podział współczesnej orientacji awangardowej, zakładający ich światopoglądowy status, jest oczywiście jednym z możliwych podziałów tego rodzaju. Interesuje mnie tu zatem podwójne funkcjonowanie: filozoficzno-światopoglądowe i praktyczno-techniczne. Nie bez racji Theodor Adorno podkreślał płynny charakter „granic między gatunkami” i jednoczesne „zachodzenie sztuk na siebie”³. Sprzeciwiają się one ideałowi harmonii, rozumianej jako „uporządkowanie stosunków wewnątrzgatunkowych” mające na celu wydostanie się z „ideologicznego skrępowania sztuki”⁴. Preludium burzenia owych granic sztuki odnajduje on w zasadzie montażu, sztuki sięgającej genetycznie kubizmu, w praktyce asamblażu Kurta Schwittersa, jak również w specyfice kolażu utrzymanej w duchu dadaistycznym i surrealistycznym. W przekonaniu *Teorii estetycznej* awangardowe praktyki powiązane były z destrukcją dzieł sztuki przez aplikację w ich obszar elementów z rzeczywistości pozaestetycznej, tak zwanej empirycznej rzeczywistości⁵. Tym samym nie tyle pełniły owe praktyki funkcję naśladowczą, ile uczestniczyły w „czymś obcym”⁶. Za podstawowy rys metodologiczny filmu awangardowego przyjmujemy w tym szkicu zorientowanie praktyki filmowej na relacyjne własności badanego przedmiotu. Są to własności, które mu przysługują ze względu na relacje z innymi przedmiotami codziennego użytku lub odmiennymi sztukami, wraz z którymi współtworzył dzieła, zważywszy na miejsce zajmowane w większym układzie kompozycyjnym.

W KRĘGU INSPIRACJI PLASTYCZNYCH

Pytania o aktualność kina awangardowego padają przy okazji każdego z nim spotkania. Chcąc pokrótce nakreślić kontekst nakładania się surrealizmu i dadaizmu na siebie, spróbujmy uczynić to na tle rzeczywistości lat dwudziestych. Początkowo

² M. Porębski, *Granice współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965, s. 174.

³ T. Adorno, *Sztuka i Sztuki*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 44.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 46.

⁶ *Ibidem*, s. 45.

były one przeznaczone dla wtajemniczonej publiczności, z czego wynika kontekst powstawania filmowej awangardy⁷. Wypada przypomnieć, że inicjator nurtu surrealistycznego André Breton nawoływał w *Manifestie surrealistycznym* z 1924 roku do wycinania tytułów i fragmentów tytułów z gazet⁸. Praktyka surrealistów częstokroć wiązała się z wpisaniem „cytatów z rzeczywistości” w strukturę danego dzieła, co pozwalało wyłonić zeń określone efekty iluzji rzeczywistości. Otóż, jak pisał Breton:

nie jest bynajmniej dowiedzione jakoby „rzeczywistość”, która mnie teraz pochłania, zachowywała swe prawa w czasie snu i nie padała w niepamięć, dłaczegóż — pytam — nie przypisać snom tego, czego odmawiam niekiedy rzeczywistości, tej pewności swego istnienia, której — póki trwa — nie podaję przecie w wątpliwość?⁹

Próbując dookreślić, czym byłaby ta nowa rzeczywistość, dodawał: „wierzę, że dwa te — tak na pozór sprzeczne — stany — sen i jawa, stopią się kiedyś w rzeczywistość absolutną czy — jeśli ktoś woli — w n a d r z e c z y w i s t o ś ć”¹⁰. Paralelnie André Bazin, analizując problematykę rzeczywistości w odniesieniu do kina i jego związków z innymi sztukami, sugerował:

nie chodzi już o przetrwanie człowieka, ale bardziej ogólnie o stworzenie idealnego wszechświata na obraz rzeczywistości obdarzonej autonomicznym doczesnym przeznaczeniem. [...] Historia sztuk plastycznych to nie tylko historia ich estetyki, ale przede wszystkim ich psychologii, jest to w istocie historia podobieństwa lub, jeśli wolisz, realizmu¹¹.

Dla Bazina zagadnienie podobieństwa podlega przeobrażeniom na gruncie zarówno rozmaitych mediów, do których zalicza oprócz filmu fotografię i malarstwo, jak i poszczególnych kierunków artystycznych. Obraz rzeczywistości podlega przemianie: „dzieje się tak dlatego, że w przypadku surrealizmu cel estetyczny jest nierozzerwalnie związany z mechaniczną skutecznością obrazu w naszym umyśle”¹².

Dlatego też, podkreślmy, na gruncie fotografii

surrealizm i fotografię łączyła fascynacja podwójnością, lustrzanym odbiciem, sobowtorem, przenikalnością światów, owych — używając przerośni Bretona — naczyń połączonych. Efekt ten wywoływała tak często stosowana przez związanych z ruchem fotografów technika podwójnego naświetlania oraz nakładania na siebie obrazów¹³.

⁷ M. Kapuścińska, *Leitmotywy francuskiej awangardy filmowej*, „Iluzjon” 1987, nr 3, s. 31.

⁸ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Sandauer, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wyb. I. Wojnar, przedm. W. Tatarkiewicz, Warszawa 1980, s. 119–120.

⁹ *Ibidem*, s. 120–121.

¹⁰ *Ibidem*, s. 122.

¹¹ A. Bazin, *Ontologie de l’image photographique*, [w:] *idem, Qu’est-ce que le cinema?*, Paris 2007, s. 10.

¹² *Ibidem*, s. 16.

¹³ A. Taborska, *Między jawą a snem. Fotografia surrealistyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55, s. 272.

Dadaści twierdzili, iż wszystko może być sztuką dzięki artystycznemu recytowaniu, w związku z czym „przedmioty zmieniają swoją funkcję i semantyczne oblicza”¹⁴. Odwołując się do fotografii, Stanisław Czekalski zauważał, że „artystyczna awangarda dążyła do wprzęgnięcia sztuki w proces powszechnej modernizacji, obserwowany w innych dziedzinach kultury, to fotomontaż dadaistyczny był manifestacyjnym tego przejawem”¹⁵. Zarysowana strategia montażu fotografii prasowych korespondowała z przyświecającą ideą „sprzeciwu” wobec „estetyzmu”, wobec modelu sztuki autonomicznej i wyobcowanej z powszechnej rzeczywistości, wobec tradycji *l’art pour l’art*, symbolizmu i ekspresjonizmu¹⁶. Narodziny montażu rodziły „możliwość cytowania rzeczywistości i dokonywania operacji na jej przytoczonych fragmentach”¹⁷. W odróżnieniu od syntetycznej cechy kolażu dadaści recyklowali teksty kultury, aby w stworzyć nowy świat danego dzieła.

[O ile] kubistyczne *papiers collés* tworzyły dialektyczne napięcie między autonomią formy artystycznej a fragmentami pochodzącymi z rzeczywistości zewnętrznej w formie pożenienia ścinków gazet z martwą naturą na obrazie [...] [o tyle] dadaistyczne prace rezygnowały z niezależności estetycznej, celem skonstruowania nowej rzeczywistości z samych tylko gazet¹⁸.

Otóż, przypomnijmy:

powodem zastosowania tej techniki [kolażu — przyp. K.L.], jak podkreślali Picasso i Braque, była chęć zachowania kontaktu z rzeczywistością. W obrazach obu malarzy powstających w latach 1911–1912 nastąpiła tak daleko posunięta dezintegracja wyglądu przedstawianych przedmiotów i osób, że sprawiały one wrażenie nieprzedstawiających. Wprowadzenie do nich fragmentów płaskich przedmiotów znajdujących w otoczeniu, które były łatwo rozpoznawalne, sugerować miało odbiorcy związek całego dzieła, także jego części namalowanych przy zastosowaniu metody kubistycznej, z rzeczywistością. Picasso podkreślał, że wklejanymi fragmentami „nie kierowano”, nie przystosowywano ich do całości kompozycji¹⁹.

Przy czym zauważmy, że granica między montażem a kolażem jest bardzo umowna i niełatwo jednoznacznie odrzucić myślenia kolażowe u wszystkich dadaistów. Analogicznie surrealiści starali się wydobyć „konkretność”, realność mowy i język potoczny oparty na formach tworzonych przez cywilizację i kulturę masową. Ponadto, wzbraniając się przed obowiązującą moralnością burżuazji, surrealiści próbowali obalić nacjonalistyczne przesłanki i przeciwstawiali się idei „francuskości” i roszczeniom państwa kolonialnego odnośnie do utraconych ziem. Surrealiści na-

¹⁴ R. Nycz, *O kolażu tekstowym (na podstawie materiału prozy Leopolda Buczkowskiego)*, „Teksty” 1978, nr 4, s. 22.

¹⁵ S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 72.

¹⁶ *Ibidem*, s. 23.

¹⁷ G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 72.

¹⁸ S. Czekalski, *op. cit.*, s. 34.

¹⁹ G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020, s. 202.

wiązywali do poetyki o korzeniach ludowych, pokazywali w swoich filmach teatryki rewiove z mnóstwem żartów opartych na „maksymie miłości szalonej (*amour fou*) i surrealistycznego ruchu w literaturze i malarstwie”²⁰. Wypada zauważyć, że interdyscyplinarne czasopismo „Documents” publikowało swoje artykuły na podstawie klucza zestawień, kreacji przypadków i ironicznego kolażu²¹. Polityka tego czasopisma uprzywilejowywała spojrzenie kolażowe przez zestawienie elementów wywodzących się z kultury wysokiej z elementami kultury niskiej (ludowej). Na łamach tego czasopisma podejmowanym tematom towarzyszyła między innymi

analiza form, bądź analiza ikonograficzna. [...] nie tylko zawartością tekstów Bataille’a i jego najbliższych współpracowników, lecz także tym, co na obszarze czasopism artystycznych stanowiło pod koniec lat dwudziestych szokujące zerwanie z tradycją: myślę o żywym zainteresowaniu afro-amerykańskim, a nawet paryskim *musicalem*, jazzem, raczkującym dopiero filmem dźwiękowym, pięknymi boginiami zza Atlantyku, gwiazdami kabaretu, popularnymi wyobrażeniami jak okładka *Fantomasa* [...], a także innymi peryferyjnymi tematami (anachronicznymi pomnikami na naszych placach i w ogrodach, książkami dla dzieci, maskami karnawałowymi)²².

W wyniku zwrotu ku eksperymentowaniu w dziedzinie języka i obrazowania poetyckiego surrealiści inspirowali się dziedzictwem „przeklętych poetów”: Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, Comte de Lautréamonta i niektórych romantyków, zwłaszcza niemieckich, oraz symbolistów. Odwołując się do Baudelaire’a, wskazywali na ideę wypracowania reguł nowego, oryginalnego sposobu percypowania świata i fragmentarycznej wizji rzeczywistości, w której duchu realizowali niektóre techniki plastyczne, zwłaszcza zaś dekalcomanię, *frottage*, *grattage* itp. Szkicowane praktyki inspirowane dadaistyczną koncepcją „przypadku obiektywnego” (*hasard objectif*) odbiegały od zastanych konwencji językowych przez kreację rzeczywistości wyższego rzędu (*surréalité*), opartą zdaniem Zygmunta Freuda na podziale na jawę senną i rzeczywistość wyzbytą z wcześniejszej antynomiczności²³. Celnie podsumował owe związki Stefan Morawski, pisząc, że każdy z nich podjął inną próbę dotarcia do środka rzeczywistości przez sztukę i każdy poniósł klęskę w wyniku próby realizacji utopii przez „język bezsłowny”, architektonikę struktur elementarnych, układ pionów i poziomów, produkcję rzeczy dobrze skonstruowanych i doskonale funkcjonalnych, *écriture automatique*²⁴. Mając na względzie zarysowany arsenał technik, można wskazać na skłonność do wyswobodzenia się

²⁰ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Toruń 2014, s. 532.

²¹ J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, „Comparative Studies in Society and History” 23, 1981, nr 4, s. 551.

²² M. Leiris, *Odpryski*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2010, nr 7/8, s. 241.

²³ *Ibidem*.

²⁴ S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. P. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007, s. 209.

z opresji reguł językowych i do biernego podążania za potokiem skojarzeń poety²⁵. Niewątpliwie, jak powiada Jacques Derrida, pismo automatyczne nie miało oznaczać braku kompozycji, „lecz cechowała je wyższa kontrola jednocząca krytyczną i świadomą myśl z tym, co w myśli nieświadome”²⁶. O tym pisała również Teresa Kostyrko, wedle której

zasadniczą cechą „nadnaturalistycznej” praktyki artystycznej jest to, że jest ona [...] nieodłącznie związana ze światem „naturalnych” stanów podświadomości. Świat przypadku, którym rządzi natura, mechaniczność skojarzonych wyobrażeń to rzeczywistość, która ma stanowić dla człowieka ucieczkę przed zestandaryzowanym modelem społeczeństw²⁷.

Na podstawie wielu przesłanek surrealistycznych uformowała się praktyka twórcza *cadavre exquis* oparta na akcie pisania kolejno przez kilka osób poszczególnych części zdania w ten sposób, by żadna z nich nie wiedziała, co napisali jej poprzednicy. Ta nazwa wywodzi swoją genezę od pierwszego zdania wydrukowanego przez surrealistów: „Le cadavre — exquis — boira — le vin — nouveau” (1925). Ta technika zbudowana na sekwencyjnym ułożeniu słów na wzór pisma automatycznego nieoczekiwanie wywoływała iluzje skojarzeniowe. Odwracając się od konwencjonalnej koncepcji opowiadania, twórcy awangardowi akcentowali świadomie utrudniony odbiór powstający w wyniku „śledzenia formalnych zależności i układów”²⁸. Innymi słowy, do najważniejszych elementów cechujących surrealizm należy zaliczyć skłonność do „organizacji i orkiestracji form, koloru, dynamiki ruchu, symultaniczności Paula Cézanne’a, dzieł plastycznych kubistów i futurystów”²⁹, powiązaną z upodobaniem do kontynuacji kolażu Pabla Picassa i Georges’a Braque’a.

OD IDEI „KINA CZYSTEGO” DO RECYKLOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Nawiązując do koncepcji plastycznych, można przyjąć, że zasada symultani-zmu, jak też kolażowa poetyka podejmowana przez awangardę jawią się jako swoista „galeria lustrzanych odbić”, ponieważ „nawiedzała francuskie kino, podobnie jak inspirowała malarstwo, muzykę, a nawet literaturę”³⁰. O szczególnie płodnym czasie w rozwoju filmowej myśli estetycznej może poświadczyć uformowanie się nowej generacji czasopism, do których należały:

²⁵ *Ibidem*, s. 133.

²⁶ J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 40.

²⁷ T. Kostyrko, *O kilku kwestiach w związku ze specyfiką przedstawięń symbolicznych*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1987, s. 126.

²⁸ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemy*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 745.

²⁹ R. Kluszczyński, *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa 1990, s. 18–19.

³⁰ G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 56.

„Cinéa-Ciné pour tous”, prowadzone przez Jeana Tedesco, „Cinémagazine” redagowane przez Jeana Pascala, efemeryczne „Schémas” zarządzane przez Germaine Dulac, „Cinégraphie” kierowane przez Jeana Dréville i „La Revue du cinéma” prowadzone przez Jeana-George’a Auriola. Przeglądy literackie takie jak „Les Cahiers du mois”, „Le Rouge et le Noir” lub „La Revue fédéraliste” poświęcały istotne numery specjalne temu tematowi.

[...]

W tym duchu warto podkreślić, iż podobnie jak Apollinaire nie mówił tyleż o kinematografie lub kinie, co o *ciné*: o pojęciu, które lepiej tłumaczyło praktykę popularną i ludyczną, którą z niej chcieli zrobić, aniżeli przeznaczenie „artystyczne”, które mu rezerwowali kinofile³¹.

Dodajmy, iż osadzony na czele magazynu „Cinéa” modernistycznie nastawiony Louis Delluc zapoczątkował tenże ruch literacki i filmowy, sytuując się w opozycji do *Fantômas — A l'ombre de la guillotine* (1913) i *Les Vampires* (1915) Louisa Feuillade’a przez ukierunkowanie swoich strategii twórczych na analizę estetyczną strony samego obrazu. Nie bez związku we współpracy z innymi środkami ekspresji reżyserzy przynależący do pierwszej awangardy filmowej „realizowali swoje filmy w imię idei *correspondance des arts*”³². Zwłaszcza zaś należy zauważyć, że awangardziści realizujący swoje filmy w tym duchu opowiadali się za zerwaniem z produkcjami przygotowanymi przez braci Pathé spod znaku „kryzysu scenariusza” (*crise de scénario*)³³. Proponowali oni myśl estetyczną skupioną na wartościach ściśle obrazowych, z malarstwa biorącą początek z doświadczenia estetycznego fotogenii (*photogénie*), ze szkicu pod tym samym tytułem wydanego w 1918 roku (i reprodukowanego w większym zbiorze tekstów w 1920) przez Louisa Delluca. Innymi słowy, owo doświadczenie Richard Abel określał mianem „przekształcającego medium absorpcji i de-familiaryzacji”³⁴. Ta perspektywa rodem z dziewiętnastowiecznych naturalistycznych i symbolicznych nurtów w teatrze, malarstwie, muzyce miała niejako odzwierciedlać życie wewnętrzne i rzeczywistość społeczną. Owa fotogeniczność koresponduje z osiemnastowieczną specyfiką obrazu wyrosłą z nastawienia na prymat wzroku w malarstwie francuskim określonym śladem ustaleń Michaela Frieda mianem „zapośredniczonej rzeczywistości w stanie wytężonej

³¹ P. de Haas, *Une expérience définitivement inachevée*, [w:] *Jeune, dure et pure. Une histoire d'une cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, red. N. Brenez, Ch. Lebrat, Milan 2001, s. 64 (wszystkie cytaty z tej publikacji — przeł. K. Lipiński). Warto podkreślić jednak, że można zgodzić się częściowo, Apollinaire odwoływał się bowiem do pojęcia kina *sensu stricto*, o czym może świadczyć chociażby szkic pt. *Przed kinem* wydany w 1907 r. J. Toeplitz, *Guillaume Apollinaire o filmie*, „Kino” 1969, nr 3, s. 49.

³² R. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 5. Ideę korespondencji rozumiano w tym kontekście jako ideę sztuki totalnej, jednoczącą „w sobie wszelkie możliwości artystycznej ekspresji. [...] w klasycznym okresie awangardy za sztukę totalną uznany został film”.

³³ S. Hayword, *French National Cinema*, London 2005, s. 87.

³⁴ R. Abel, *On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915–1919*, „Cinema Journal” 25, 1985, nr 1, s. 27.

uwagi i absorpcji”³⁵. Jednym z ważniejszych objawów tej skłonności do awangardowej korespondencji sztuk jest definicja fotografii cytowana przez Richarda Abela, polegająca na „nasycaeniu kina elementami innych sztuk w sposób nieprzekreślający ich organicznej całości”³⁶. Nie bez związku Stefan Morawski powiadał, że nie owi awangardziści rezygnowali z wykorzystania „nowych materiałów i technik twórczych oraz nowej ikonografii”, lecz opowiadali się za próbą kreacji paradoksalnej formy ukazującej „filmowości filmu”³⁷. Dlatego Zbigniew Czeczot-Gawrak powiadał, że

filmy francuskie owego pięćdziesięciu lat, jak gdyby stopniowo wyzwalał się z tych wpływów niemieckiego ekspresjonizmu, których echem była głośna paryska premiera „Caligarięgo” z 1920 r., odchodziły od estetyki, w której obowiązywał jedynie Duch, wyklęta była Natura, a żelazną regułą stanowiło realizowanie filmów w atelier, na tle kreowanej przez malarzy scenografii³⁸.

Odchodząc od nadmiernej prefiguracji dzieła, Delluc stosował „figury diafragmy iris, łączącej w montażu kadry, światła i stylizowane dekoracje”³⁹. Kino wyrosło na tym tle przemian estetycznych jako medium ekspresji było jednym z elementów szerzonej korespondencji sztuk obejmującej idee awangardowe, w tym zwłaszcza koncepcję przypadku i napięcia między techniczną cywilizacją a kulturą ludową. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że kino uważano za lustro szybko dokonujących się przemian nowoczesności.

Zważywszy na nieostrość definicyjną technik awangardowych, granica między montażem a kolażem wydaje się dość umowna, a kolażowa metoda ukształtowała wiele prac dadaistów, począwszy od malarstwa, rzeźby, do filmu. Obrazy filmowe realizowane w latach dwudziestych uchodziły za przykład „jednej z form autonomizacji języka poetyckiego, idei kreacyjnej abstrakcji, wizualnej bądź słuchowej”⁴⁰. Dla Jerzego Kmity mechanizm myślenia o „czystej sztuce” jako czynności „abstrahowania artystycznego” polegał na tym, że to do odbiorcy należało „wykrywanie konstruowanych przez nią wartości abstrakcyjno-estetycznych w wytworach praktyki społecznej jako relacji analogicznie zachodzącej zarówno w sztuce, jak i nauce”⁴¹. Jednocześnie idea „czystości” odznaczająca fotogeniczność opierała się na „swoistym przetworzeniu dotychczasowej tradycji artystycznej, głównie litera-

³⁵ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, cyt. za: R. Abel, *op. cit.*, s. 21.

³⁶ *Ibidem*, s. 66.

³⁷ S. Morawski, *op. cit.*, s. 207.

³⁸ Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Warszawa 1977, s. 113.

³⁹ A. Helman, *Louis Delluc jako źródło kina narodowego*, „Kino” 1974, nr 3, s. 64.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 156.

⁴¹ J. Kmita, *Abstrakcja*, [w:] *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” publikowanych w latach 1965–1978 w czasopiśmie „Nurt” i „Sztuka”*, Poznań 2008, s. 338.

ckiej i plastycznej”⁴². W nieco innym świetle Borys Eichenbaum zauważał, że istota fotogenii określiła

podstawową istotę kina, zdecydowanie specyficzną i umowną. Od tej pory deformacja natury w filmie, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, przyjęła swoje właściwe miejsce. W rękach operatora aparat filmowy działa podobnie jak farby i pędzel w rękach malarza⁴³.

Innymi słowy ten „kartzjanizm” opierał się na cyzelowaniu kadru filmowego przez zwolenników fotogenii, traktujących jako najmniejszą jednostkę analityczną jeden fotogen⁴⁴. Idea „czystości” w sztukach plastycznych przebrzmiewa w myśleniu o impresjonizmie. Henri Langlois podał definicję impresjonizmu filmowego, według niego „kino stanowi uwieńczenie impresjonizmu i narodziło się z wyczerpania pewnej tradycji klasycznej”⁴⁵. Za największego przedstawiciela „modernistycznej retoryki czystości” Lev Manovich uznawał Jeana Epsteina. Przede wszystkim w odróżnieniu od Delluca Epstein doświadczenie fotogenii rozumiał jako zaakcentowanie moralnego aspektu reprodukcji filmowej⁴⁶. Jak powiadał Leo Chaney, postulowana przez Epsteina idea fotogenii tworzyła „unikalne formy sztuki nowoczesnego doświadczenia”, uchodziła bowiem za jeden z nurtów zmierzających do „zakłócania linearnego przekazu”⁴⁷. Zmierzając do zerwania z supremacją linearności narracyjnej kina głównego nurtu, dadaści wyznawali przekonanie, że „ciągłość i nieciągłość nigdy w kinie nie przeciwstawiają się sobie, jak wykazał już Epstein”⁴⁸. Owocem takiego frontu jest próba postrzegania zasady sfery onirycznej rzeczywistości w kategoriach eksperymentalnej czystości obrazu. Dzięki temu „nowoczesne kino” miało otwierać się „na nowe możliwości”⁴⁹. W tym duchu René Clair kontynuował ideę „czystego malarstwa”, zaczerpniętą jak się wydaje przez Francisca Picabia od Henriego Valensi, z którym współtworzył Grupę Puteaux. W związku z tym wyłoniła się idea „czystości” jako jedna z przesłanek przy realizacji przez Jeana Börlina kolażowej choreografii baletu — Eric Satie skomponował warstwę muzyczną zarówno do baletu, jak i do filmu powstałego na jego podstawie. René Clair, jak też Francis Picabia zmierzali do stworzenia integralnego spektaklu, w którym *Antrakt (L'Étre-*

⁴² *Ibidem*.

⁴³ B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 49.

⁴⁴ N. Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia: On mass and Medium in the 1920s*, „October” 86, 1998, nr 47.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 75. Dodać wypada, że owa nazwa przyjęła się zdaniem Alicji Helman we Francji od Georges’a Sadoula, a w Polsce od Jerzego Toeplitza.

⁴⁶ J. Epstein, *On Certain Characteristics of Photogénie*, „Afterimage” 1981, nr 10, s. 20.

⁴⁷ L. Chaney, *In a moment: Film and the Philosophy of Modernity*, [w:] *Cinema and the Invention of Modern Life*, red. L. Chaney, London 1995, s. 279.

⁴⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 402.

⁴⁹ T. Williams, *Dancing with Light: Choreographies of gender in the Cinema of Germaine Dulac*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 130.

-*Acte*) z 1924 roku utrzymany w konwencji dadaistycznej groteski miał wyłaniać się między dwoma aktami szwedzkiego baletu pt. *Relâche* (Wytchnienie) w Teatrze Champs-Élysées⁵⁰. W jego trakcie zaprezentowano sekwencję tancerki Inge Fries sfilmowanej w przeciwujęciu za oknem⁵¹. Ów spektakl nawiązywał do tradycji kina jarmarcznego w kabaretach i teatrach iluzjonistów z początku XX wieku. Wprowadzając w arkana realizacji dzieła, zauważmy:

do spektaklu dwukrotnie włączona została projekcja filmowa. Najpierw w charakterze prologu ukazującego obu autorów „sfruwających” z nieba w celu załadowania armaty, której wystrzał dawał sygnał do rozpoczęcia akcji scenicznej. Po raz drugi film pojawiał się między aktami (stąd tytuł *Antrakt*), który to pomysł Picabia zaczerpnął z popularnego przed 1914 rokiem zwyczaju organizowania pokazów filmowych w przerwach kawarnianych koncertów. Obie wstawki połączone zostały w integralną całość dopiero jakiś czas po premierze *Relâche* i pokazane po raz pierwszy publicznie w styczniu 1929 roku z okazji otwarcia Studio des Ursulines. Zarys scenariusza *Antraktu* narodził się pewnego wieczoru w lokalu Maxim i został napisany na serwetce firmowej restauracji⁵².

Clair poszukiwał odnowy, chcąc jednocześnie dotrzymać kroku przemianom cywilizacyjnym w ramach modernizmu artystycznego. Dlatego też Kurt Schwitters określał ten film jako „wizualne medium *per se*”. Zwróćmy tu uwagę, iż owym scenom towarzyszy „malarskość” figur Man Raya i Marcela Duchampa grających w szachy w duchu dadaistycznej groteski na szczycie Teatru, widzianych na tle figury pejzażu paryskiego — typowej dla pozostałych filmów Claira. Wyłania się tu jeden z ważniejszych motywów ikonograficznych francuskiej awangardy, a mianowicie miasto.

Miasto w formie polifonicznego kolażu obrazów przewija się w historii filmu awangardowego już od „symfonii miejskich”: *Paryż śpi* (1923) René Claira i *Mijają godziny* Alberto Cavalcantiego (1926). Sekwencje miejskiej zawierają ponadto *Antrakt*, *Balet Mechaniczny*, *Refleksy światła i szybkości* (1923–1925), Henri Chomette’a czy *Noc elektryczna* (1930) Eugène Deslawa⁵³.

Zauważmy, że w *Antrakcie* wspomniana postać tancerki w ruchu może być postrzegana jako *pars pro toto* baletu, z którym ów film tworzył nieodłączną całość w ramach spektaklu premierowego. Mimo licznych interpretacji tego filmu, z gruntu literackich⁵⁴, niebagatelne znaczenie miały ikonograficzne akcenty lo-

⁵⁰ Przekład tego spektaklu w języku polskim jest niejednolity. Marcin Giżycki tłumaczy go bowiem jako „Przedstawienie zawieszono”. Zob. M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Warszawa 2020, s. 18.

⁵¹ N. Villodre, *Cobayates. Panorama du film de danse en France*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 47.

⁵² M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, s. 18.

⁵³ M. Kapuścińska, *op. cit.*, s. 34.

⁵⁴ Aleksander Jackiewicz, za Maurice’em Bardèche i Robertem Brasillachem, podaje ironicznie, że jedną z przeważających interpretacji było stwierdzenie, że jest to: obraz tego, co „dzieje się w przytępionym umyśle człowieka śpiącego po wieczorze spędzonym na jarmarcznej zabawie”, M. Bardeche, R. Brasillach, *Histoire du Cinéma*, Paris 1935, t. 1, s. 315.

kalne. Obejmując szeroki zasób kulturowy, utwór ten wyróżniał się „dużą ilością motywów wizualnych zaczerpniętych z jarmarku czy święta ludowego, a nawet, ściślej paryskiego”⁵⁵. Znakomitą większość filmu odznaczają konteksty powiązane z improwizowanymi filmami Louisa Feuillade’a, wzbogacone wartką akcją i spontanicznością korespondującą z „szalonymi gonitwami przedstawionymi w filmach Pathé i Macka Sennetta”⁵⁶. Mając na względzie ów filmowy zawrót głowy, jeden z krytyków pytał: „na podstawie jakich praw metryki polega to balansowanie widza i krajobrazu, równie ruchliwe wokół osi utworzonej przez ekran?”⁵⁷.

W nieco odmiennej perspektywie kolażową stylistykę ujmował Fernand Léger określany „malarzem najbliższym kinu”⁵⁸. Jego pracom przyświecała przede wszystkim idea szybkości. Krystalizowała się ona w heterogenicznie zestawionych względem siebie elementach. Można przyjąć, że jako „inicjator dadaizmu filmowego”⁵⁹ inspirował się „malarstwem kubistycznym i symultanicznym”⁶⁰, stąd wynika próba wprowadzenia tych podstawowych idei do kina. Szczególnie widocznym tego świadectwem jest bowiem film eksperymentalny *Ballet mécanique* (1924, Balet mechaniczny) opatrzony podtytułem *ballet instantanéité* (balet błyskawica). Nawiązując do genezy tego filmu, zauważmy, iż Léger posługiwał się demontażem kadru filmowego w sposób nierealistyczny przez „rytmiczne i satyryczne zestawiania obrazów dialektycznych powstających na skutek »zderzenia idei« w ramach zestawień figur Charliego Chaplina” utożsamianych ze „znakiem firmowym nowoczesności”⁶¹. Intelktualiści i koneserzy kina rozwodzili się w latach dwudziestych nad sposobem, w jaki „styl gry Chaplina oddaje ducha nowoczesności i jego stosunek do maszyny”⁶². Owo zderzenie estetyki ludowej i technicznej wiązało się wywoływaniem dialektycznych napięć będących wyrazem oscylacji między przeszłością a orientacją ku nowoczesności. Przede wszystkim w *Ballet mécanique* warto wyróżnić predylekcję do stosowania trików op-artu wywoływanych wprowadzaniem chwytów montażowych⁶³. Jednocześnie owym utworom z kręgu kina popularnego

⁵⁵ A. Jackiewicz, *René Clair*, Warszawa 1957, s. 43.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 48.

⁵⁷ J. Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris 1954, s. 54–55, cyt. za: *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet. Le Congrès de La Sarraz (1929) et présentation des films projetés au Symposium de Lausanne (1–4 juin 1979)*, red. F. Buache, „Travelling” 1979, nr 55, s. 63.

⁵⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 497.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Z. Czeczot-Gawrak, *Jean Epstein: studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962, s. 32.

⁶¹ W. Benjamin, *Charlie*, [w:] *Work of Art in the Age of Technological Reproducibility and the other Writings on Media*, red. M. Jennings, B. Doherty, T. Levin, Cambridge-London 2006, s. 334.

⁶² L. Mulvey, *Widz zawłaszczający*, przeł. M. Stuczyński, [w:] *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Warszawa 2010, s. 302.

⁶³ F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji: postmodernizm i tekst video*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, wyb., wstęp, oprac. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 321.

i awangardowego przyświecała idea kinetycznej szybkości polegająca na zestawieniu heterogenicznych elementów względem siebie. Jak pisał Douglas Cooper:

Swoją wartość ma też fragment przedmiotu. Wyodrębniając go, personalizujemy. Cała ta praca skłoniła mnie do rozważania elementu obiektywności jako bardzo aktualnego i nowego „realizmu” w materii rozważania przedmiotu lub jego fragmentu⁶⁴.

Można więc przyjąć, że obrazy komponowane przez Légera cechowało przyjęcie „kinetyki jako sztuki ściśle wizualnej, która od epoki filmu niemego stawiała problem relacji obrazu będącego zestawieniem koloru z muzyką”⁶⁵. Ewoluuując od „pierwszej awangardy” do „drugiej awangardy filmowej”, twórcy awangardowi przyjęli strategię abstrakcji w ramach „kina czystego”⁶⁶. Uczynili punktem wyjścia postulat symbolistów dotyczący pragnienia kreacji swoistego „wizualnego wokabularza”⁶⁷. Osadzone w tym wachlarzu semantycznych odniesień nie trudno wyróżnić zarówno film, jak malarstwo i poezję, krystalizowane na skutek demontażu języka filmowego w wyniku zbliżenia, co umożliwiała wydobywanie detali przedmiotów. Awangardowy tekst filmowy kinetycznie wprowadzony w pole wizualne jawi się w szerokim rezerwuarze środków wyrazu, mając na względzie supremację kina w kontekście innych sztuk. Obiekty wywodzące się z różnorodnych kontekstów budowały w tym filmie intertekstualną mozaikę postaci zaczerpniętych z mitologii greckiej, takich jak Cybele, bogini Frygii i matka wszystkich bogów. Chcąc uwolnić się od porównań filmu do teatru, kino Légera miało zatem uchodzić za „młode, nowoczesne, wolne i bez tradycji”⁶⁸. Uciekając od osadzenia filmu na porównaniach do teatru, opierało się ono na wtórnej obróbce materiału, głosząc, że „filmy dokumentalne, kroniki filmowe są pełne pięknych »faktów obiektywnych«, które tylko wybrać i umieć pokazać”⁶⁹. Symptomatyczne, że w tym utworze można wyróżnić skłonność do recyklowania i ponownego wykorzystania materiałów wizualnych. Wyłaniały się w tych materiałach pejzaże ukazujące specyfikę metra, tramwajów, sklepów, nacechowane walorem malarskości⁷⁰. Utwór ten, zrealizowany w duchu kina czystego, porównywano do symfonii muzycznej uformowanej przez „zasady kształtowania [...] z muzyki”⁷¹, kierując się w stronę kreacji „symfonii wizualnej”⁷². Parafrazując, przytoczmy słowa Henriego Chomette’a głoszącego ideę kina czystego w tonie zbliżonym do impresjonistów:

⁶⁴ D. Cooper, *Fernand Léger*, przeł. F. Lachenal, Paris 1949, s. 86–88, cyt. za: *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet*, s. 57.

⁶⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 497.

⁶⁶ H. Chomette, *Le cinéma ne se limite pas au mode representative*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 73.

⁶⁷ R. Blumer, *The Camera as Snowball 1918–1927*, „Cinema Journal” 9, 1970, nr 2, s. 32.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 198. Dodać wypada, że teatr nazywał pogardliwie „erą konia”.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 128.

⁷⁰ A. Helman, *Louis Delluc albo źródło stylu narodowego*, „Kino” 1974, nr 3, s. 64.

⁷¹ A. Helman, *O dziele filmowym: materiał, technika, budowa*, Kraków 1981, s. 17.

⁷² *Ibidem*.

kino nie sprowadza się do trybu przedstawieniowego. Potrafi tworzyć. Ono już wytworzyło rodzaj rytmu (o czym nie wspominałem przy okazji aktualnych filmów, ponieważ jego wartość jest tam niezwykle zawężona przez znaczenie obrazu). Dzięki temu rytmowi kino może czerpać z siebie nową siłę, która porzucając logikę faktów i realność przedmiotów, rodzi szereg nieznanych wizji — niepojętych poza jednością celu i ruchomej taśmy. Kino samoistne, lub jeśli wolicie kino czyste, ponieważ oddzielone od wszystkich innych elementów, dramaturgicznych lub dokumentalnych — jest tym, co sugerują nam pewne dzieła najbardziej osobiste naszych reżyserów. Jest tym, co nadaje prawdziwe pole wyobraźni czysto kinematograficznej⁷³.

Wypada zaznaczyć, z nieco innej perspektywy, że *cinéma pur* stanowiło „radykałną alternatywę rozwiązania konfliktu między intrygą a poezją”, ponieważ dawało „możliwość budowy montażu z rytmicznie ułożonych obrazów bez żadnej anegdoty”⁷⁴. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że awangarda filmowa wraz z zanegowaniem tradycyjnego kanonu mogła się „całkowicie uniezależnić zarówno od narracyjności, jak i referencyjności, operując jakościami czysto wizualnymi o charakterze autonomicznym”⁷⁵. Inaczej rzecz biorąc, wyzbyty elementów popularnej narracji *Ballet mécanique* uchodził obiektywnie za wartość aktualną i nową.

OPTYCZNE ILUZJE DUCHAMPA

Uwzględnwszy kolażową stylistykę Marcela Duchampa czy Maxa Ernsta, Andrzej Turowski zauważał z emfazą: „ich interwencje w tę sferę modernistycznej optyki są dziś dość dobrze znane”⁷⁶. Począwszy od 1912 roku, można napotkać pierwsze ślady zainteresowania Marcela Duchampa ruchem w filmie, widoczne w obrazie malarskim *Akt schodzący ze schodów* (1912). Zarysował w nim bowiem różne stadia ruchu postaci określane mianem „kinematograficznego rozkwitu”⁷⁷. Dzięki wykorzystaniu gotowych przedmiotów w pracach Duchampa mieliśmy do czynienia ze zmianą w sztuce dokonującą się, gdy oko zastępuje rękę, a wybór zastępuje wytwórczość. Odwołując się do malarstwa, twierdził, że nie potrzeba ani kolorów, ani płótna. Duchamp dociera aż do *ready-made*, do obiektu znalezionego, przenosząc do go pola sztuki. Za głębszą przyczynę tej zmiany artefaktu można uznać predylekcję do rozwoju reprodukcji technicznej. Śladem malarstwa kino reprezentuje przedmiot gotowy w tym sensie, że rękę zastępuje okiem i wytwórstwo wyborem. Otóż według Waltera Benjamina

⁷³ H. Chomette, *op. cit.*, s. 73.

⁷⁴ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 204.

⁷⁵ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, s. 756.

⁷⁶ A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 95.

⁷⁷ T. Mussman, *Marcel Duchamp's Anemic Cinema*, [w:] *The New American Cinema. Critical Anthology*, red. G. Battcock, New York 1967, s. 149.

Iluzjonistyczna natura kina jest naturą drugiego rzędu: jest ona owocem montażu. Innymi słowy, aparaty na planie filmowania penetrują tak głęboko rzeczywistość samą w sobie, że aby pozbawić go owego obcego ciała, kształtują w nim aparaty, które muszą być objęte zestawem szczególnych procesów technicznych: wyborem kątów punktu widzenia i montażu łączących kilka serii obrazów tego samego rodzaju⁷⁸.

W tej wykładni kino ma za zadanie dokonywać wyboru na podstawie oka kamery w powiązaniu z tym, co jest z góry gotowe. Dla Benjamina przedmiot gotowy kształtuje się jako rezultat spojrzenia kinematograficznego skupionego na sztuce. Theodor Adorno sugerował, że kino odpowiada sztuce rzeczywistości, uprzywilejowuje wejście rzeczywistości do sztuki, jak również wkroczenie sztuki do współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. W duchu tych rozważań estetycznych Marcel Duchamp wraz z Man Rayem przeprowadzili eksperyment powstający za pośrednictwem dwóch zsynchronizowanych kamer w ten sposób, by ukształtować z nich „kulę wibrujących przedmiotów”, a jednocześnie przy tym wirową iluzję za pomocą urządzeń kinetycznych. Szklane koło tworzyło skomplikowaną maszynę mającą wywoływać złudzenia optyczne. Dla Mieczysława Porębskiego

rozbieżności między Duchampem a Man Rayem dadzą się wyjaśnić w ten sposób, że Man Ray miał na myśli powstałe istotnie w 1920 roku (co do tego obaj się zgadzali) *Szklane koło*, czyli skomplikowaną maszynę mającą wywołać określone złudzenia optyczne [...] dzięki zastosowaniu ruchomych tarcz [...] oddawały one wrażenie trójwymiarowości wywołane nie przy pomocy skomplikowanej maszyny (*Szklanej maszyny* z 1920 roku) czy skomplikowanej techniki (wywołanie filmu na czterystu gwoździach), lecz poprzez percepcję optyczną widza: metodą psycho-fizjologiczną⁷⁹.

Większa część tego, co pozostało z eksperymentu, została zagubiona z wyjątkiem dwóch wąskich pasków. Obserwowane przez stereotypikon wizje wywoływały upragniony efekt reliefu w przestrzeni spojrzenia widza. Duchamp w analogiczny sposób zrealizował zagubiony w latach trzydziestych film pt. *Moustiques Domestiques Demi Stock* (1920–1921). Niezmiennie wykorzystał w tym celu „specjalnie przygotowaną obrotową kulę w ten sposób, że otrzymany materiał projektowano i obserwowano przez szkła, przez jedną czerwoną i jedną zieloną soczewkę, wywołując efekt stopniowo cofającej się spirali”⁸⁰. Poczynając od koncentrycznych kręgów formujących małe reliefy, wykonał pierwszą maszynę wykreowaną pod nazwą *Revolving Glass*, składającą się z pięciu pasmowych szkieł w kolorze czerni i bieli, przyczepionych do obrotowego metalowego prętu. Specyfika produkowanych od 1921 roku rotoreliefów polegała na obrocie trzydzieści trzy razy na minutę, tak długo jak to możliwe. Do najważniejszych owoców prac służących do wywoływania złudzeń „optycznych” należy zaliczyć „dwie maszyny optyczne: *Rotative plaques*

⁷⁸ W. Benjamin, *Oeuvres III*, Paris 2000, s. 98.

⁷⁹ M. Porębski, *Granice współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965, s. 174.

⁸⁰ T. Mussman, *op. cit.*, s. 150.

verre (1920) i *Rotative demi-sphère* (1925)”⁸¹. Jako punkt wyjścia owe dwie prace posłużyły mu do realizacji filmu *Anemiczne kino* (*Anémic cinéma*) (1925), jego tytuł to anagram słowa *cinéma*. Za kanwę zaś Duchamp przyjął poemat Stéphane’a Mallarmégo *Rzut kośćmi nigdy nie zniszczy przypadku*, co sprawiło, że film ten uważano za uosobienie „kina Mallarmégo”⁸². Owa nazwa zwyczajowa związana była z okazjonalnym używaniem prezeń „pryzmatycznych soczewek, aby oddać sfragmentowane spojrzenia na te obiekty postrzegane jako segmenty z filmu”⁸³. Ogólnie warto zauważyć, że sztuka nazywana „anemiczną” miała służyć do „reprodukowania gier figur świetlnych” i ukazania ruchów wyzwolonych. Szczególnie zwróćmy uwagę na scenę trwającą siedem minut, w której każdy z oddzielnych dziesięciu dysków (rotoreliefów) wyłania się przed oczyma widza na jakieś trzydzieści sekund. Wyłaniają się w tym filmie białe-czarne „koncentryczne kręgi osadzone w różnych aranżacjach i wprowadzone w ruch stawały się spiralą lub seriami stożków splatanych w przestrzenną głębię i wystająca z niej”⁸⁴. Marcel Duchamp do 1935 roku zgromadził pięćset różnych dysków, wydanych pod zbiorczą nazwą *Rotoreliefs*. Jak wskazywał Pierre Bourdieu, ową polisemiczność wrażeń złożoną z kawałków tekstury nazywał metaforycznie „anemiczną”. *Arte povera* przed czasem⁸⁵.

Paralelnie do Duchampa opracowania estetyki dadaistycznego materiału gotowego przedstawił Man Ray, koncentrując się w znacznej mierze na aspekcie balansowania między fotograficznością medium a poetyką spontanicznego surrealizmu. Jak pisała Agnieszka Taborska:

oprócz filmów i surrealistycznych przedmiotów — całe życie robił genialne zdjęcia, nie przestaje marzyć o karierze malarza. *Casus* Man Raya jest o tyle ciekawy, że jego twórczości pokazuje, jak „surrealistyczność” przejawiała się w wyborze techniki, ale także w sposobie kadrowania czy w użyciu zaskakującego zbliżenia⁸⁶.

Ponieważ „konstruktywizm i dadaizm to kierunki awangardowe zwrócone ku życiu codziennemu”⁸⁷, Man Ray głosił prawdę, że wszystko może być sztuką dzięki artystycznej rekontekstualizacji zmieniającej status i funkcję obiektu. Należy tu podkreślić, że źródłowo w głoszonym przez dadaistów manifeście:

Słowo „DADA” wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości; wraz z dadaizmem dochodzi do głosu nowa rzeczywistość. Życie przedstawia się jako równoczesna płatanina dźwięków, barw i rytmów duchowych, którą z dnia powszedniego i w całym

⁸¹ P. de Haas, *op. cit.*, s. 66.

⁸² R. Kuenzli, *Man Ray's Films. From Dada to Surrealism*, [w:] *Avant-Garde film*, red. A. Graf, D. Scheunemann, Amsterdam 2007, s. 100.

⁸³ M. Norden, *The Avant-garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism*, „Leonardo” 17, 1984, nr 2, s. 108.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 151.

⁸⁵ L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris 1997, s. 118.

⁸⁶ A. Taborska, *op. cit.*, s. 267.

⁸⁷ S. Czekalski, *op. cit.*, s. 72.

brutalnym realizmie wiernie przejmując sztukę dadaistyczną ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche⁸⁸.

Jak więc podsumowuje główne idee ruchu dadaistycznego Grzegorz Sztabiński:

Odrzucenie „złej wiary” w konieczność podporządkowania się istniejącym kodeksom etycznym (których ważność często wywodzona była z ponadczasowego obowiązywania) prowadziło nie do dramatycznie przeżywanej niepewnej decyzji, lecz do zachwyty dla nieograniczonej swobody możliwych działań. Wolność była przede wszystkim uwolnieniem się od ograniczeń i perspektywą aktualnej praktyki opartej na racjonalizmie, fantazji życiowej, dowcipie, ironicznej samokontroli⁸⁹.

W praktyce filmowej dadaiści częstokroć posługiwali się fotografią eksperymentalną przez zamrożone szkło, wyszukane kąty i punkty widzenia, manipulowanie szybkością, kompozycje rytmiczne, przenikanie i zdjęcia nakładane, wyrafinowane pomysły montażowe, inwencja inscenizacyjna, służą wyobraźni artysty, którego zdają się nie krępować żadne ograniczenia⁹⁰.

Kompozycje powstały z zastosowaniem rayogramu niebędącego niczym innym jak transpozycją techniki malarstwa w pistolecie zapoczątkowanej przez Mana Raya w obrazach aerograficznych z lat 1916–1917⁹¹. Wypada dodać, że amerykański artysta

oprócz [tworzenia] filmów i surrealistycznych przedmiotów — całe życie robił genialne zdjęcia, nie przestaje marzyć o karierze malarza. *Casus* Man Raya jest też o tyle ciekawy, że jego twórczość pokazuje, jak „surrealistyczność” przejawiała się w wyborze techniki, ale także w sposobie kadrowania czy w użyciu zaskakującego zbliżenia⁹².

Odchodząc od kanonu i korzystania ze scenariusza przy realizacji filmu, Man Ray kreował obraz za pomocą zarówno pozytywów, jak i negatywów nieeksploatowanych w przemyśle filmowym i niekiedy warsztatowo wadliwych. W rezultacie manipulacji ową taśmą fotograficzną powstawały „pasaże skonstruowane w rayogramach, gdzie dominowała swoista nieciągłość między kadrami”⁹³. Niejasna wizualność krystalizowała się w tym filmie przez położenie obiektów bezpośrednio na światłoczułym papierze, co z kolei mogło prowadzić do powstania widmowych, bliskich abstrakcji obrazów. Taśma złożona z uprzednio przygotowanych „rayogramów” obejmowała specjalnie przygotowane przez niego fotografie, budując tym samym to, co nazywał rayo-grafem. Sama nazwa tej stosowanej przez Raya techniki czyni „zarazem aluzję do francuskiego ‘rayon’, czyli ‘promień

⁸⁸ *Manifest dadaistyczny*, [w:] *Artyści w sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wyb., oprac. E. Grab- ska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 292.

⁸⁹ G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, s. 139.

⁹⁰ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemy*, s. 745.

⁹¹ Ch. Lebrat, *Attention danger! Le retour à la Raison, ou la Leçon de Man Ray*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 92.

⁹² A. Taborska, *op. cit.*, s. 267.

⁹³ *Ibidem*.

światła”⁹⁴. Do najważniejszych przykładów przekształceń formalnych uformowanych za pomocą tej techniki należy zaliczyć niewątpliwie cienie, poruszenie, zbliżenie twarzy. Man Ray korzystał wówczas z realnie istniejących przedmiotów gotowych, filmowych „ready made”, przenosząc artefakty wyzbyte estetycznej wartości do struktury filmowej widzialności. Przypomnijmy, iż pod auspicjami surrealizmu przygotowano trzy filmy Man Raya. Do najważniejszych kuriozalnych ilustracji „obiektów surrealistycznych” należy zaliczyć *Tajemnicę Isidore’a Ducasse’a* (1920) i *La Femme* (1920) zbudowane z inscenizowanych fotografii, to jest przygotowanych w specjalnej aranżacji, w ramach której przedmioty codziennego użytku stawały się istotnym elementem całego ruchu nadrealistycznego. Wszystkie filmy zrealizowane przez Man Raya można określić w kategoriach swoistych improwizacji przygotowanych bez wcześniejszego scenariusza. Swoje filmy realizował na wzór pisma automatycznego, w krótkim okresie, za pośrednictwem przypadkowych narzędzi, lecz obiektywnie przydatnych, wykorzystywanych częstokroć po raz pierwszy. Obrazy filmowe preparowane przez Raya przypominały kompozycje fotograficzne wprawione w ruch, odwoływały się aluzyjnie do idei „nieuchwytności chwili” Charles’a Baudelaire’a, aby w ten sposób podkreślić możliwość zatrzymania chwili, aby „utrwalić to, co nowoczesne, czego nie można namalować”⁹⁵. Chcąc zerwać z wszelkimi konwencjami przygotowania filmów, Man Ray uprzywilejowywał kolażową poetykę, niszcząc wszystko, co wcześniej istniało w kinie, dzięki czemu udawał, w jaki sposób można zrobić film „w jeden dzień, [...] ze śmiesznych elementów, bez śródtytułów, bez legendy, bez planu i nawet bez kamery”⁹⁶. W duchu dadaistycznej koncepcji „przypadku obiektywnego” demontował elementy pochodzące z różnorodnych materiałów, powtórnie wkomponowując je w strukturę dzieła, stosując recykling przez zaabsorbowanie przygodnych elementów życia codziennego. Posługiwał się tym, „co jest w zasięgu ręki, i tym, co tam znajdował przez przypadek” — mieszkając w swoim atelier, miał tylko to, co znajdowało się „w przejściu między kuchnią i laboratorium”, gdzie opracowywał swoje filmy. Słowem „sprawa wydaje się przypadkowa”⁹⁷. Powtórne wykorzystywanie surowców wiązało się z przekonaniem o odrzuceniu komercyjnej produkcji filmowej i przemysłowej techniki. „Man Ray nie uważał się za filmowca, tak jak nie uznawał się za fotografa. Odrzucał ograniczenie się do jednej domeny i opowiadał się nie za specjalizacją i nie za partycjonowaniem sztuk, sprzeciwiając się masowemu filmom”⁹⁸.

⁹⁴ U. Giersch, *Marzenie kartki. Fotokopia a powielana kultura*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 47.

⁹⁵ *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet*, s. 103.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. Mowa tu o *Wieczorze Coeur à Barbe* 6 czerwca 1923 r. zorganizowany przez Tristana Tzarę w Théâtre Michel, w którym zaprezentowano po raz pierwszy *Le Retour à la Raison* Man Raya. Wówczas doszło do powszechnej bijatyki, co doprowadziło do anulowania spektaklu następnego dnia.

⁹⁸ Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 92.

Nie godząc się na zrzeczenie swojej artystycznej niezależności artysty, odczuwał „ucisk »systemu«, który uniemożliwiał mu całkowite wyrażenie własnej ekspresji. Odrzucenie profesjonalizmu i techniki wiązało się w przypadku Raya z odmową zarazem nauki warsztatu i ograniczaniem swoich możliwości do pracy w rzemiośle”⁹⁹. Odmawiał realizacji filmów długometrażowych i przeznaczał swoje filmy do dystrybucji jedynie w małych kinach artystycznych. Znakomitą większość swoich filmów wykonywał w pośpiechu, nigdy nie korzystając z więcej niż dwóch taśm. W ten oto sposób przygotował swój film *Le Retour à la Raison* (Powrót do rozumu, 1923), będący integralną częścią happeningu dadaistycznego *Le coeur à Barbe* (Brodate serce). Ujawniając kulisy powstawania *Le Retour à la Raison*, William Moritz podkreślał, iż:

tytuł pochodzi od satyrycznego dzieła Francisa Picabii opublikowanego w jego magazynie „391” w roku 1917, gdy Picabia mieszkał w Nowym Jorku, w wydaniu, które zawierało także prace i wiersz jego przyjaciela Mana Raya. Dudley Murphy i Man Ray wyruszyli na paryskie ulice w celu zgromadzenia materiału, animowali nogi w pończochach modelek tańczących charlestona, kręcili sceny, w których ukochana żona Murphy’ego Katherine pozuje do banalnych kartek okolicznościowych, i aranżowali sceny w studio, gdzie filmowali kochankę Raya Kiki (i wiele innych rzeczy) za pomocą opracowanych przez Murphy’ego, specjalnie przekreślonych obiektywów. Nadawały one obrazowi specyficzną, „kubistyczną” jakość¹⁰⁰.

Bardziej szczegółowo w kontekst realizacji tego filmu wprowadza Marcin Giżycki:

Dziękło to powstało w rezultacie żartu, jaki Tristan Tzara, jeden z liderów grupy dadaistów, zrobił swojemu amerykańskiemu koledze w Paryżu w 1923 r. Pewnego ranka Tzara zjawił się u Raya w pracowni z wydrukowanym afiszem obwieszczającym, że następnego dnia odbędzie się wieczór dadaistyczny zatytułowany *Brodate Serce* (*Le coeur à Barbe*). Jednym z punktów programu, według informacji na afiszu, miał być pokaz filmu Mana Raya. Nie zaskoczyło to malarza, bo anonsowanie udziału w podobnych imprezach różnych osobistości bez informowania ich nawet o fakcie należało do zwykłych praktyk dadaistów. Ale Tzara upierał się, że jest już zamówiony projektor z obsługą. Ray co prawda miał kilka sfilmowanych luźnych ujęć, ale były to tylko próby kamery, robione bez wiążącego je planu: żarówka bujająca się na drucie, iluminowana karuzela kręcąca się w nocy, akt kobiecy, na którym przesączające się przez zasłonę światło namalowało pasiasty wzór, papierowa spirala wisząca w studio, kratka z pojemnika na jajka obracająca się na żyłce... Tego materiału starczało może na minutę projekcji. Jednakże Tzara miał gotowe rozwiązanie: zaproponował, żeby Ray zrobił film bez kamery, posługując się techniką, którą stosował wcześniej w swoich sławnych „rayogramach”, czyli kompozycjach uzyskiwanych przez naświetlanie papieru fotograficznego maskowanego różnymi przedmiotami. Tak też się stało. Ray zamknął się w swojej ciemni, gdzie pociął negatywowy film na krótkie odcinki. Niektóre posypał solą i pieprzem. Na inne wysypał po garści spinaczy, pinesek, gwoździ itp. Następnie zapalił na chwilę światło. Tak naświetlone odcinki filmu wywołał. Oczywiście

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ W. Moritz, *Film absolutny*, przeł. J. Chyb, [w:] *Od kina absolutnego do filmu przyszłości: materiały z historii eksperymentu w sztuce ruchomego obrazu*, red. V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski, Wrocław 2009, s. 63.

uzyskany w ten sposób obraz (białe sylwetki przedmiotów na czarnym tle) nie miał podziału na klatki. Nie było jednak czasu na sprawdzanie efektu na ekranie. Pozostało tylko zmontować równie przypadkowo poszczególne ujęcia. Pięć minut przed rozpoczęciem wieczoru Ray dostarczył swoje trzyminutowe dzieło do teatru¹⁰¹.

Przy jego realizacji bezpośrednio pracował w tym projekcie na taśmie filmowej i eksploatował obraz sam w sobie w ramach montażu. Jak opisywał specyfikę tego utworu Christian Lebrat:

film odsłania także ekstremalną wrażliwość tego podejścia, filmowiec dotykał i manipulował taśmą, nakładał na nią [...] przedmioty, grał światłem: przyjemność w ręce i oko, które wyraża zarówno przez nagi tors Kiki i w eksplozji wizualnej pasaży skonstruowanych w rayogramach, gdzie nieciągłość rządzi między kadrami¹⁰².

Posiłkując się w tym przypadku rayogramami, kreował kolaże złożone z tego, co pod ręką, kładąc na taśmie celuloidowej „gwoździe, sprężynki i pineski; obraz uzyskany w ten sposób łączył ze zdjęciami kobiet (Kiki z Montparnassu)”¹⁰³. Omalwając formalną stronę struktury *Le Retour à la Raison*, przyznać należy, że Man Ray „w rezultacie zderzenia obrazów dialektycznych w fotogramach, wydobywał [...] na światło dzienne nieciągłość filmową, tworząc nowy kadr filmowy o niespodziewanym potencjale”¹⁰⁴.

Jeśli zaś idzie o recepcję społeczną filmu po jego projekcji, podkreślmy, iż w efekcie umieszczenia obrazu nagiego torsu Kiki z Montparnasse’u film zbulwersował publiczność, czym przekroczył „cenzurę epoki”. W obiegu normalnym ograniczono projekcję filmu do klubów filmowych. Niemniej jednak uznano go za emblematyczny, rodziło się bowiem tu kilka pytań fundamentalnych dotyczących stosunku sztuki i artystów do swojego „dzieła czy też przemysłu”¹⁰⁵. Począwszy od filmu *Le Retour à la Raison*, do większości następnych filmów finansowanych i promowanych przez mecenasów pozostawiano mu wolną rękę, artystyczną *carte blanche*. Uogólniając, powiedzmy, że Man Ray wraz z Henrim Chomette’em w duchu idei kina czystego przygotowywali, sponsorowany przez hrabiego Étienne de Beaumont, film *O czym marzą młode filmy?*, który nie doczekał się ostatecznej realizacji. Znakomitą większość materiałów z tego filmu Ray wykorzystał przy *Emak Bakia* (1926), podobnie jak Chomette wykonał na podstawie tego niedoszedłego projektu *Jeux des reflets et de la vitesse* (Refleksy światła i szybkości, 1925), *Cinq minutes de cinéma pur* (Pięć minut czystego kina, 1926)¹⁰⁶. Dodajmy, że scena z filmu *Emak Bakia* (1926) wskazuje na związek kina z surrealizmem, w szczególnej zaś

¹⁰¹ M. Giżycki, *Kino spontaniczne*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 305.

¹⁰² Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 93. Zob. P. Sharits, *Mots par page*, „Film Culture” 1978, nr 65–66, przeł. J. Ferdinand, „Trafic” 1999, nr 29, s. 76.

¹⁰³ Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 93.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, s. 767.

mierze uwidacznia figurę kwiatów przemieniających się w szkło. Owa metamorficzna ilustracja transpozycji opisanej w *Sztucznych rajach* Baudelaire'a kształtowała się jednak na marginesie kanonu przesłanek surrealistycznych i nie spotykała się z aplauzem tej formacji. Pośród najbardziej wyrazistych przykładów bezpośredniego wykonywania swoich filmów na taśmie filmowej należy wyróżnić utwór *L'Etoile de mer* (Rozgwiadza, 1928) na podstawie poematu Roberta Desnosa pod tym samym tytułem.

Powracając do współpracy z Rayem, istotną rolę w tym filmie zagrała Kiki z Montparnasse'u, obserwowana przez pryzmat pseudosolaryzacji w efekcie zwielokrotnienia widoku gwiazdy morskiej, dopełniając wrażenie surreality opowiadanej historii i obrazu. Już pierwszą scenę otwiera obraz owalnego świetlika. Obserwujemy sielankowy spacer dwojga widziany przez nierówno przezroczyste szkło. W kolejnych scenach:

w kadr wchodzi mężczyzna i oboje udają się do mieszkania. Tam się ona rozbiera, ale on wstaje, mówi *adieu!* i wychodzi, zabierając ze sobą słój. Po takim początku następuje seria na ogół niepowiązanych ze sobą obrazów: pociągu, cumującego statku, rzeki z mostem i pary bohaterów, osobno i razem (ona leży nago na kanapie, głaszcząc głowę półleżącego na jej kolanach mężczyzny itp.). Jak refren powraca rozgwiadza, niekiedy zwielokrotniona, w słoju i bez. Pojawiają się napisy: „Ona jest piękna”, „Gdyby tylko kwiaty były ze szkła” oraz inne wersy z poematu. W końcowej sekwencji dochodzi do ponownego spotkania pary bohaterów, ale wkracza drugi mężczyzna (Desnos), który zabiera kobietę pierwszemu i odchodzi. Film kończy portret Kiki odbity w lustrze, które pęka. Na ten obraz nakłada się napis: „Piękna”¹⁰⁷.

Podsumowując przytoczone spostrzeżenia, powiedzieć można, że powinowactwa literatury surrealistycznej wraz z próbą wizualizacji rzeczywistości wyższego rzędu kształtowała gra obrazów, w której jeden nadaje drugiemu sens na zasadzie aluzji, niekoniecznie jednoznacznie i linearnie kreśląc przebieg fabuły.

Wypada też zauważyć, że następny film Man Raya zatytułowany *Les Mystères du château du Dé* (Tajemnica zamku Kostki do Gry, 1929) niejako odzwierciedlał zacytowane kilkakrotnie zdanie Mallarmégo: „un cop de dés jamais n'abolira le hazard” (rzut kością do gry nigdy nie skasuje przypadku), albowiem niewątpliwie „kości do gry są tu głównym rekwizytem”¹⁰⁸. Przygotowany jako najdłuższy z filmów Man Raya

powstał na zamówienie, tym razem wicehrabiostwa de Noailles. Akcja dzieła koncentruje się na poczynaniach dwóch zamaskowanych indywiduów (Man Ray i Jacques André Boiffard) w okazałej posiadłości. Ich działania, determinowane rzutami kostek do gry, są w gruncie do rzeczy pretekstem do pokazania willi właścicieli projektu wybitnego architekta Roberta Mallet-Stevensena — jej pięknej, modernistycznej architektury wypełnionej obrazami między innymi Pabla Picassa i Joana Miró¹⁰⁹.

¹⁰⁷ M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, s. 15.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 765.

¹⁰⁹ M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, s. 15–16.

Dodać jeszcze warto, że niektóre sceny zostały przygotowane na zasadzie przypadkowego doboru, sprawiając tym samym, że poszczególne sceny są zdeformowane i rozgrywają się za „ekranem rowkowanym”¹¹⁰. Ponadto, co podkreślmy, w wielu jego filmach należy wspomnieć o licznych odniesieniach do masek rzeźb i masek afrykańskich zarówno w *Le Retour à la Raison*, jak i w *Les Mystères du château du Dé*, uznawanych za owoc jego zainteresowań analogicznych do kubistów pożenionych z nowoczesnymi wzorcami z krajów Trzeciego Świata. Podstawowym więc elementem w twórczości Man Raya wydaje się surrealistyczno-dadaistyczne ujęcie preparowanego utworu, idące w parze z klasyczną dystynkcją między poczuciem ładu kompozycyjnego i wymogami rynku. Wraz z wprzęgnięciem nowych elementów pochodzących z życia codziennego Ray rozwijał niepowtarzalną wizję dzieł niepozabawionych związku z kulturą ludową, z której niejednokrotnie czerpał, czym zarazem godził w ideę „kina czystego”, otwierając pole do rozwoju surrealistycznych eksperymentów¹¹¹.

KONKLUZJA ALBO FORMALNA ZŁOŻONOŚĆ MATERIAŁU FILMOWEGO

Godzi się na zakończenie niniejszego szkicu zauważyć, że wiedzione chęcią absorpcji wielu elementów powszednich do struktury filmu dzieła przygotowywane w nurtach awangardowych cechuje nieustanne odwoływanie się do idei *correspondance des arts*. Można zaryzykować stwierdzenie, że owe prace odznaczały się skierowaniem w stronę fotogeniczności, symultanizmu, jak też bezpośrednią pracą na samym nośniku. Obrazy nacechowane formalną złożonością częstokroć budziły dadaistyczny szok, niejednokrotnie wywołany aplikacją strategii twórczych opartych na zasadzie dialektycznego napięcia. Kompozycje dadaistyczne utrzymane w tej konwencji obejmowały wiele cytatów zaczerpniętych z rzeczywistości i wpisanych

¹¹⁰ Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 92.

¹¹¹ Chciejmy zauważyć, że Man Ray przyczynił się między innymi do sukcesu filmu *Pies andaluzyjski* (1929), aranżując jego oficjalną premierę. Jak pisał Luis Buñuel: „Film został skończony, zmontowany: co z nim zrobić? Pewnego dnia Thériade z »Les Cahiers d’art«, który słyszał już o *Psie andaluzyjskim* (przed moimi przyjaciółmi z Montparnasse trzymałem to raczej w tajemnicy), przedstawił mi w Dôme Man Raya. Zakończył on właśnie w Hyeres u państwa Noailles zdjęcia do filmu pod tytułem *Tajemnica zamku Dé*, dokumentu o posiadłości de Noailles’ów i ich gościach, i szukał czegoś do uzupełnienia seansu. Man Ray wyznaczył mi spotkanie w kilka dni w barze »La coupole« (który otwarto właśnie rok czy dwa lata temu) i przedstawił mi Louisa Aragona. Wiedziałem, że obaj należą do grupy surrealistów. Aragon, starszy ode mnie o trzy lata, prezentował się z całym wdziękiem dobrych francuskich manier. Porozmawialiśmy chwilę i powiedziałem mu, że mój film pod pewnymi względami może być nazwany, jak mi się zdaje, filmem surrealistycznym. Man Ray i Aragon obejrżeli go nazajutrz w »Studio de Ursulines«. Wychodząc, usposobieni przychylnie, powiedzieli mi, że trzeba jak najprędzej puścić go w obieg, pokazać go, zorganizować premierę”, *idem*, *Ostatnie tchnienie*, przeł. M. Braunstein, Warszawa 1989, s. 100–101.

w samo medium, kreując tym samym efekt prześwitywania obrazu, autoteliczności medium i kinetycznej iluzji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że posługiwanie się przedmiotami gotowymi, tak zwanymi ready made'ami zaczerpniętymi z codzienności, można przyrównać do gry „kości Mallarmégo”, za pomocą których tworzono kolaż materiałów rzekomo niepoddany racjonalnej obróbce autorskiej, lecz z pewnością o autorskiej formie. Nie mogąc obiektywnie udzielić jednoznacznej odpowiedzi na to, czy decyzja o wyborze materiałów była rzeczywiście przygodna, czy też starannie przemyślana, można jednak pokusić się o stwierdzenie, że heterogeniczna wizja dzieła inspirowana ideami plastycznymi awangardzystów wydatnie przyczyniła się do poszerzenia „reżimu sztuk” filmowych o nowe innowacje materiałowe.

IN THE CIRCLE OF THE IDEA OF PHOTOGENY AND CINE-RAYOGRAPHY

Summary

In this article, the author revisits the history of French film movements with a particular focus on the re-inscription of random objects derived from everyday life in the film structure on one hand, and on the other, on the relationship between storytelling and visual poetry. The origin of the idea of correspondence of arts can be traced to the overlapping definitions of Surrealism and Dadaism and in the debate on the photogenic nature of film work. Historical study offers an essential context for understanding the shifting ideas from the idea of pure cinema to surreal and Dada cinema. The article draws attention to the work directly on the film reel by montage and collage. The analysis tracks the issue of visual illusions triggered by the use of roto-reliefs and juxtaposing images. Historical research has been differentiated into various separate case studies. Having examined some problems raised by these attempts, the article turns to reveal the intrinsic dialectical tensions in cine-rayographs and the absorption of selected practices from other artistic cultures enabling us to understand the principles of modern art.



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Krzysztof Loska

ORCID: 0000-0003-4078-798X

Uniwersytet Jagielloński

POCZĄTKI TEORII FILMU W JAPONII (PROLEGOMENA)

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.6>

Kiedy Tadao Satō — jeden z najwybitniejszych azjatyckich historyków kina — opublikował artykuł pod znaczącym tytułem *Nihon ni eiga riron wa atta ka* (Czy istnieje japońska teoria filmu?), zamierzał przekonać czytelników, że teoria jest przede wszystkim zestawem praktycznych wskazówek mających zastosowanie w produkcji filmowej¹. Zapewne dlatego jedynym badaczem, który według niego zasługiwał na miano teoretyka, był Taihei Imamura (1911–1986), autor fundamentalnych rozpraw poświęconych filmowi animowanemu i dokumentalnemu². Nie znaczy to bynajmniej, że Satō nie czytał filozofów i estetyków japońskich, którzy — jak Masakazu Nakai (1900–1952) i Michitarō Nagae (1905–1984) — pisali o kinie w pierwszych dekadach ubiegłego wieku, uznał jednak, że nie stworzyli oni spójnego systemu zasługującego na miano teorii.

Przekonanie o braku naukowej refleksji nad filmem w Kraju Kwitnącej Wiśni ugruntował Noël Burch, który w książce *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* przyjął orientalistyczne założenie, że „pojęcie teorii jest

¹ T. Satō, *Does Film Theory Exist in Japan?*, przeł. J. Bernardi, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 14–23. Pierwodruk japoński został opublikowany w książce *Nihon eiga rironshi* (Teoria filmu japońskiego), Tōkyō 1977.

² Por. T. Imamura, *Kiroku eigarōn* (O filmie dokumentalnym), Tōkyō 1940; i *Manga eigarōn* (O filmie animowanym), Tōkyō 1948. Fragmenty tych prac ukazały się w angielskich przekładach: *A Theory of Film Documentary*, przeł. M. Baskett, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 52–59; *A Theory of the Animated Sound Film*, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 44–51.

czymś obcym w Japonii”³. Stwierdzenie to pozwoliło na uprawomocnienie wyobrażonej wiedzy na temat kultury dalekowschodniej, oparte na zachodnim paradygmacie poznawczym (w tym wypadku — poststrukturalizmie). Niewątpliwie europejska (i amerykańska) perspektywa badawcza panowała w podręcznikach i opracowaniach dotyczących historii myśli filmowej, w których na próżno szukać nazwisk japońskich uczonych, a jednak krytyczna refleksja z powodzeniem rozwijała się w tamtym rejonie świata od początku ubiegłego stulecia, nie tylko pod wpływem zachodnich prac, publikowanych w przekładach, ale także rodzimych inspiracji estetycznych i filozoficznych.

Naoki Yamamoto zauważył, że pisząc o japońskiej teorii filmu, należy unikać prostych porównań i zastanowić się nad sposobami podważenia dominacji zachodniego paradygmatu oraz możliwością wyznaczenia innego horyzontu komparatystycznego⁴. Od czasu poetyckich manifestów i pierwszych książek o kinie europejscy badacze poszukiwali odpowiedzi na pytanie, czy film jest sztuką, oraz skupiali się na definiowaniu swoistych cech nowego medium. Wskazywali na odmiennosc teatru i kina (Hugo Münsterberg, Béla Balázs), podkreślali związek z prawdziwym życiem (Ricciotto Canudo) — przy czym nie chodziło im wyłącznie o wierną reprodukcję rzeczywistości — akcentowali specyfikę języka filmowego ze względu na jego zdolność do „bezpośredniej ekspresji wizualnej wszystkich ludzkich uczuć i doznań”⁵, wskazywali na montaż jako czynnik kształtujący percepcję na poziomie afektywnym (Siemion Timoszenko i Siergiej Eisenstein), wreszcie podkreślali, że kino jest środkiem wyrazu całkowicie odmiennym od innych sztuk, w niektórych aspektach nawet przewyższającym dawniejsze formy artystyczne (Filippo Tommaso Marinetti). Podobne tematy powracały w pracach japońskich uczonych, którzy rozważali je w nieco innym kontekście kulturowym i społecznym, dlatego zamierzam skupić się na książkach i artykułach, w których podejmowano kwestie związane z psychologicznymi uwarunkowaniami odbioru, oddziaływaniem filmu na zmysły, ucieleśnionym wymiarem percepcji wzrokowej oraz statusem widza jako podmiotu.

REALIZM I PSYCHOLOGIA ODBIORU

Pierwsza japońska publikacja książkowa na temat „sztuki ruchomych obrazów” (*katsudō shashin*) ukazała się w 1903 roku, czyli sześć lat po publicznym pokazie kinematografu braci Lumière, który zorganizowano w teatrze Nanchi Enbujō w Osace. Można jednak przyjąć, że dopiero wydana w 1911 roku monografia Jūrei

³ N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley 1979, s. 13.

⁴ Por. N. Yamamoto, *Dialectics without Synthesis: Japanese Film Theory and Realism in a Global Era*, Oakland 2020, s. 6–9.

⁵ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 15.

(Shimei) Nakagawy (1850–1917) była wstępem do teoretycznego namysłu nad nowym wynalazkiem⁶. Źródłem inspiracji dla japońskiego poety i germanisty były koncepcje estetyczne Konrada von Langego (1855–1921). Odbicie poglądów niemieckiego historyka sztuki widać zwłaszcza w sformułowanej przez Nakagawę tezie, że kino jako narzędzie imitowania rzeczywistości nie może stać się pełnoprawnym środkiem artystycznego wyrazu, ponieważ sztuka powinna zachowywać dystans (*furifusoku*) wobec świata zewnętrznego, a ten warunek nie może zostać spełniony w wypadku filmu⁷.

Niewątpliwie najważniejszą pracą z wczesnego okresu kształtowania się refleksji teoretycznej była książka Yasunosuke Gondy (1887–1951) *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō* (Teoria i praktyka filmu), wydana rok przed publikacją pionierskiej monografii Vachela Lindsaya *The Art of the Moving Picture*⁸. Japońskiego socjologa interesował film jako zapowiedź fundamentalnej zmiany kulturowej oraz główny składnik życia społecznego, dlatego punktem wyjścia uczynił zdolność kamery do mechanicznej reprodukcji, a przede wszystkim stworzenia wrażenia trójwymiarowości na płaskiej powierzchni ekranu. Nie chodziło bynajmniej o proste naśladowanie, lecz o zmianę sposobu percepcji, jaka dokonała się u progu nowego stulecia⁹. „Świat realny i świat dramatu kinowego są ze sobą bezpośrednio powiązane” — pisał Yasunosuke Gonda — co sprawia, że zamazuje się granica między życiem i sztuką¹⁰.

Gondego nie zajmowały aspekty techniczne, lecz psychologiczne uwarunkowania odbioru, zwłaszcza sposób, w jaki świadomość widzów jest rzutowana (*tobidasu*) na ekran. Opisany przez niego mechanizm projekcji i identyfikacji służy wzmocnie-

⁶ Wydana w 1903 r. książka *Katsudō shashin jutsu jizai* (Wszystko o technice filmowej) jest publikacją zbiorową, podpisaną przez kolektyw Dōshikaichin. Książka Nakagawy zatytułowana jest *Keiji shin'in shokuhai bigaku* (Estetyka formalnego piękna), Tōkyō 1911.

⁷ Zawarte w *Keiji shin'in shokuhai bigaku* poglądy Nakagawy krótko omawia Mitsuyo Wada-Marciano w artykule *Making Sense of Nakai Masakazu's Film Theory, "Kino Satz"*, [w:] *Routledge Handbook of Japanese Cinema*, red. J. Bernardi, S.T. Ogawa, New York 2021, s. 83–84. Pod koniec życia Konrad von Lange opublikował dwie książki na temat filmu: *Nationale Kinoreform* (Reforma kina narodowego), München-Gladbach 1918, oraz *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (Kino teraźniejszości i przyszłości), Stuttgart 1920.

⁸ Y. Gonda, *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō*, Tōkyō 1914. Końcowe fragmenty książki ukazały się w angielskim przekładzie pt. *The Principles and Applications of the Moving Picture*, przeł. A. Gerow, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 24–36. Gonda studiował na Uniwersytecie Tokijskim pod kierunkiem wybitnego socjologa Iwasaburō Takano (1871–1949), który zapoczątkował w Japonii badania nad kulturą miejską. W latach trzydziestych XX w. Gonda z powodzeniem stosował metody statystyczne do analizy zjawisk społecznych.

⁹ Na ten aspekt zwrócił uwagę Aaron Gerow w książce *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, Berkeley 2010, s. 77.

¹⁰ Y. Gonda, *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō*, cyt. za: A. Gerow, *The Process of Theory: Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory*, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 40.

niu zaangażowania widzów, przy czym cały proces zachodzi na poziomie nieświadomości, co sprawia, że „film ukazuje subiektywne, emocjonalne piękno”¹¹, znosi krytyczny dystans i staje się przedłużeniem znanego nam doświadczenia. „Ruchome obrazy” odwołują się nie tyle do rozumu, ile do intuicji (*chokkan*) — choć autor nie wyjaśnia, jak rozumie to pojęcie na gruncie teoretycznym — i to w „pięknie intuicji” zawarty jest estetyczny potencjał kina. „Jeśli film wykorzystuje składniki życia codziennego i sięga do natury, aby stworzyć wrażenie rzeczywistości (*jikkan*), wówczas potrafi uruchomić naszą intuicję i zbliżyć się do niewyraźalnych prawd świata”¹².

W swojej refleksji teoretycznej Gonda jako jeden z pierwszych uwzględnił aspekty cielesne i afektywne, uznając je za podstawowe składniki odbioru filmowego. Pisał o nowym sposobie postrzegania rzeczywistości, który pojawił się wcześniej w malarstwie impresjonistów i kubistów, zwrócił też uwagę na odmienność filmu od innych środków artystycznego wyrazu (przede wszystkim teatru). Podobnie jak jego rówieśnicy i następcy miał świadomość tego, że nowe medium jest zdolne do wzbogacenia zarówno estetycznych konwencji realizmu, jak i modernizmu, dostrzegając jednak różnice między mimetycznym realizmem (*shajitsu shugi*) dziewiętnastowiecznej literatury a realizmem sztuk wizualnych.

Można powiedzieć, że niemal wszystkim japońskim teoretykom filmu chodziło o przeciwstawienie się stylistycznym wzorcom literatury naturalistycznej i znalezienie nowych sposobów pokazania obiektywnej prawdy o świecie, niezależnych od ludzkiego postrzegania. Jedną ze ścieżek nowego myślenia o kinie wyznaczył Takeo Itagaki (1894–1966), który w swoich esejach zebranych w tomie *Kikai to geijutsu to no kōryu* (Pomiędzy sztuką i maszyną, 1929) pisał o zmianach zachodzących w życiu społecznym pod wpływem środków masowego przekazu i możliwości spojrzenia na świat przez „oko maszyny” (*kikai no me*), które pozwala na odsłonięcie ukrytej prawdy o rzeczywistości. Obiektyw kamery stał się dla niego narzędziem „realizmu maszynowego” (*kikai no riarizumu*) oraz zapowiedzią narodzin teorii estetycznej opartej na nie-ludzkiej percepcji¹³.

W POSZUKIWANIU ISTOTY „CZYSTEGO FILMU”

Pod koniec drugiej dekady XX wieku ważną rolę odegrali przedstawiciele „ruchu czystego filmu” (*jun'eigageki undō*) — Norimasa Kaeriyama (1893–1964),

¹¹ Y. Gonda, *The Principles and Applications of the Moving Picture*, s. 26.

¹² N. Yamamoto, *Dialectics without Synthesis*, s. 35.

¹³ W poglądach Itagakiego widać echa koncepcji Dzigi Wiertowa, którego manifest ukazał się w japońskim przekładzie w tym samym roku co książka *Kikai to geijutsu to no kōryu*. Omówienie poglądów japońskiego teoretyka można znaleźć w artykule Naoki Yamamoto, *Eye of the Machine: Itagaki Takao and Debates on New Realism in 1920s Japan*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 56, 2015, nr 2, s. 368–387.

Jun'ichirō Tanizaki (1886–1965) i Kaoru Osanai (1881–1928) — którzy zainicjowali debatę na temat kulturotwórczej roli filmu, podkreślali znaczenie montażu, domagali się zmian w sposobach gry aktorskiej — zwłaszcza rezygnacji z obsadzania mężczyzn w rolach żeńskich (*onnagata*) — oraz ograniczenia słownego komentarza (*setsume*) na rzecz napisów. Idea „czystego filmu” stała w sprzeczności z dominującym w początkach kina stylem *shinpa*, który odwoływał się do melodramatycznych konwencji teatralnych. Głównym teoretykiem ruchu został Norimasa Kaeriyama, założyciel wydawanego w latach 1913–1917 czasopisma „Kinema Record”, w którym oprócz licznych recenzji z hollywoodzkich produkcji ukazywały się artykuły „miłośników filmu” (*aikatsuka*) poświęcone „badaniu” (*kenkyū*) nowego mediów oraz poszukiwaniu jego specyfiki.

Jun'ichirō Tanaka (1902–1989) wysunął niegdyś hipotezę, że narodziny japońskiego kina artystycznego nastąpiły w 1917 roku, kiedy to dokonało się przejście od sztuki „ruchomych obrazów” (*katsudō shashin*), uzależnionej od konwencji scenicznych, do filmu (*eiga*) jako autonomicznego środka ekspresji¹⁴. Przemiany zachodziły w systemie produkcji, organizacji pokazów, sposobach recepcji oraz zastosowaniu nowych środków technicznych w procesie realizacji (użycie ruchomej kamery, zmiennej wielkości planów, a przede wszystkim montażu). W 1917 roku Norimasa Kaeriyama opublikował manifest „ruchu nowego filmu” zatytułowany *Katsudō shashingeki no sōsaku to satsuei hō* (O produkcji i zdjęciach w dramacie filmowym), w którym wyliczał możliwości nowego medium oraz wskazywał na perspektywy jego rozwoju. Przedłużeniem teoretycznych rozważań były opublikowane przez niego scenariusze, w których posługiwał się nowatorską terminologią techniczną nieużywaną wówczas w Japonii (zbliżenia, wstawki, plany, akcja równoległa, ruchy kamery, znaki przestankowe)¹⁵.

W samym roku ukazał się też esej Jun'ichirō Tanizakiego *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (Teraźniejszość i przyszłość filmu), w którym wybitny pisarz definiował specyfikę kina, podkreślał jego nowoczesny charakter, odmiennność od tradycji teatralnej oraz wskazywał na możliwość pokazania na ekranie nie tylko

¹⁴ J. Tanaka, *Nihon eiga hattatsu shi*, Tōkyō 1957, cyt. za: T. LaMarre, *Cine-Photography as Racial Technology: Tanizaki Jun'ichirō's Close-up on the New/Oriental Woman's Face*, [w:] *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*, red. R.C. Morris, Durham 2009, s. 263. To ruch kamery oraz zbliżenie, które Tanizaki nazywa „wielkim planem” (*oo-utsushi*), określają specyfikę nowej sztuki.

¹⁵ Pod koniec 1918 r. Kaeriyama wyreżyserował swój pierwszy film fabularny *Chwała życia* (*Sei no kagayaki*, 1918/1919), w którym w głównej roli żeńskiej wystąpiła młoda aktorka Harumi Hanayagi (1896–1962). Film nie spotkał się z życzliwym przyjęciem, podobnie jak kolejne produkcje z wyjątkiem *Dziewczyny jego marzeń* (*Gen'ei no onna*, 1920). Niestety, żaden z tych utworów się nie zachował, ukazał się natomiast scenariusz *Chwały życia*, opublikowany w angielskim przekładzie w książce Joanne Bernardi *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit 2001, s. 241–257.

tego, co realistyczne (*shajitsuteki*), lecz także fantastyczne (*mugenteki*)¹⁶. Podobnie jak Kaeriyama okazywał podziw dla osiągnięć kinematografii zachodniej oraz niechęć do rodzimej produkcji, zwłaszcza filmów kostiumowych i historycznych, które raziły sztucznością przyjętych konwencji scenicznych. Tanizaki jawił się wówczas jako zwolennik realizmu, rozumiejący to pojęcie nie jako proste naśladownictwo oparte na referencyjnym podobieństwie do rzeczywistości, lecz jako zjawisko wyrosłe ze świadomości nowego medium i zdolności do pokazania w zbliżeniu tego, co w normalnych warunkach pozostaje niewidoczne dla ludzkiego oka. „Kiedy wyodrębni się pewien fragment sceny, następnie powiększy się obraz i pokaże detale, wówczas efekt spektaklu będzie dobitniejszy”¹⁷. Za sprawą zbliżenia powstaje iluzja bezpośredniego kontaktu ze światem przedstawionym, dzięki czemu film — jako doświadczenie sensoryczne — oddziałuje na zmysły widzów oraz prowadzi do zniesienia dystansu między podmiotem i przedmiotem percepcji.

Pisząc o wyższości sztuki filmowej nad teatralną, Tanizaki wskazał na trzy aspekty: po pierwsze — trwałość i zasięg nowego medium, co przejawia się w możliwości utrwalenia gry aktorskiej dla potomności oraz dotarcia do szerokiej publiczności, która ogląda to samo dzieło w różnych częściach świata, po drugie — większą swobodę twórczą reżyserów filmowych ze względu na brak fizycznych ograniczeń związanych z przestrzenią sceniczną, po trzecie — wspomnianą zdolność do uchwycenia zarówno realnych, jak i fantastycznych obrazów¹⁸. Na ten ostatni czynnik wskazał raz jeszcze w artykule *Eiga zakkan* (Myśli o filmie), który opublikował w marcowym numerze czasopisma „Shinshōsetsu” („Nowa powieść”) z 1921 roku: „W pewnym sensie filmy przypominają marzenia senne, są nawet bardziej malownicze niż prawdziwe sny — pisał Tanizaki [...] — Kiedy udajemy się do kina, idziemy tak naprawdę śnić na jawie”, dlatego świat przedstawiony na ekranie wydaje się czasem bardziej realny niż ten poza salą kinową¹⁹. Warto wspomnieć również o tym, że wybitny pisarz zajmował się problematyką adaptacji dzieł literackich — i to zarówno klasycznych utworów (*Opowieść o zbieraczu bambusów*), które jego zdaniem należałoby sfilmować w autentycznych plenerach, jak i współczesnej prozy japońskiej (powieści Kyōki Izumiego) oraz amerykańskiej (opowiadania Edgara Allana Poeego). Tanizaki analizował podobieństwo filmu do malarstwa, zwracał uwagę

¹⁶ J. Tanizaki, *The Present and Future of Moving Pictures*, [w:] *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, red. i przekł. T. LaMarre, Ann Arbor 2005, s. 67. O sposobach pokazywania fantastyki na ekranie pisał Tanizaki kilka lat później w tekście *Oglądając Gabinet dr Caligari* (*Karigari hakase o miru*), który ukazał się w angielskim przekładzie. „Filmy są jak marzenia senne, które oglądamy na ekranie zamiast w naszych umysłach” — pisał Tanizaki w powieści *Cialo* (*Nikkai*, 1923).

¹⁷ J. Tanizaki, *The Present and Future of Moving Pictures*, s. 67. O możliwości pokazania w filmie tego, co wymyka się ludzkiemu spojrzeniu, pisali również Jean Epstein i Béla Balázs.

¹⁸ *Ibidem*, s. 65–67.

¹⁹ J. Tanizaki, *Miscellaneous Observations on Film*, [w:] *Shadows on the Screen*, s. 121.

na rolę światła, rozważał nawet możliwość pojawienia się koloru i dźwięku w filmie, choć utrzymywał, że byłyby zbędnym dodatkiem, osłabiającym wymowę dzieła²⁰.

PERCEPCJA I UCIELEŚNIONE DOŚWIADCZENIE KINOWE

Tradycja niemieckiego idealizmu, zwłaszcza szkoła neokantowska, odegrała istotną rolę w ukształtowaniu japońskiej refleksji nad kinem w okresie międzywojennym. Mimo że nie zamierzam skupiać się na wpływie zachodniej myśli estetycznej, to jednak pragnę wskazać na powinowactwo teoretyków filmu związanych ze szkołą z Kioto (*Kyōtoha*)²¹ z poglądami Hugo Münsterberga (1863–1916). Niemiecki filozof i psycholog specyficznych właściwości kina szukał nie tyle na poziomie uwarunkowań technologicznych, ile na płaszczyźnie odbioru, ponieważ — jak pisał — „głównym celem sztuki kinowej powinno być obrazowanie emocji”, a nie naśladowanie rzeczywistości²². „Dramat kinowy opowiada historię ludzkiego wykraczania poza formy świata zewnętrznego [...], dostosowując zdarzenia do form świata wewnętrznego, a mianowicie uwagi, pamięci, wyobraźni i emocji”²³. Münsterberg interesował się przede wszystkim tym, w jaki sposób film oddziałuje na umysł widza, jak pobudza jego wyobraźnię i steruje uczuciami oraz jakie procesy poznawcze rządzą odbiorem i jak powstaje wrażenie ruchu.

Japoński przekład rozprawy *Dramat kinowy. Studium psychologiczne* ukazał się w 1924 roku pod nieco zmienionym tytułem *Geki eiga: sono shinri to bigaku* (Film fabularny: psychologia i estetyka)²⁴. Książka ta doskonale wpisywała się w neokantowski nurt w krytycznej refleksji nad sztuką, widoczny zwłaszcza u autorów publikujących w takich czasopismach, jak „Bi hihyō” („Estetyka i krytyka”) i „Sekai bunka” („Kultura na świecie”), do których należał między innymi Masakazu Nakai, absolwent Cesarskiego Uniwersytetu w Kioto i jeden z najciekawszych autorów piszących o kinie²⁵.

²⁰ Tanizaki był również autorem kilku scenariuszy filmowych, o czym pisałem w *Poetyce filmu japońskiego*, Kraków 2009, s. 36–37.

²¹ Filozofowie zaliczani do szkoły z Kioto — jak Hajime Tanabe (1885–1962), Shin’ichi Hisamatsu (1889–1980), Kiyoshi Miki (1897–1945) i Keiji Nishitani (1900–1991) — nie tworzyli spójnej grupy, w dodatku jej nieformalny założyciel, czyli Kitarō Nishida (1870–1945), nie był absolwentem tej uczelni, choć pracował w niej od 1910 r.

²² H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, Łódź 1989, s. 82

²³ *Ibidem*, s. 113.

²⁴ Oryginał książki Münsterberga ukazał się w 1916 r. Autorem japońskiego przekładu jest Kōtarō Kuse (Tetsuzō Tanigawa), który miał w dorobku tłumaczenia rozpraw Immanuela Kanta i Georga Simmela.

²⁵ Warto zwrócić uwagę na czasopismo „Eiga zuihitsu” („Eseje o filmie”), wydawane w latach 1925–1928, w którym publikowali inni uczeni związani z Instytutem Estetyki Cesarskiego Uniwersytetu w Kioto, próbujący przeszczepić na japoński grunt idee europejskiej awangardy.

Wbrew zwolennikom popularnej w Japonii estetycznej koncepcji Konrada von Langedo Nakai uważał, że to ze względu na mechaniczną reprodukcję oraz kolektywny charakter procesu twórczego film stał się autonomiczną sztuką. Przekonanie o możliwościach naśladowania rzeczywistości za pomocą środków technicznych przejął od swojego nauczyciela, Yasukazu Fukady (1878–1928), wybitnego przedstawiciela szkoły z Kioto. Cele artystyczne można osiągnąć, wykorzystując przede wszystkim montaż, jednak nie w rozumieniu Siergieja Eisensteina czy Wsiewołoda Pudowkina, lecz w ujęciu zaproponowanym przez Dzigę Wiertowa w jego poetyckich manifestach²⁶.

Rozwijając koncepcję radzickiego konstruktywisty, Nakai przyjął założenie, że istotą kina jest oddziaływanie na zmysły widzów za pomocą środków technicznych i — podobnie jak Wiertow — wskazywał na rolę rytmu i interwałów. W opinii Japończyka kino dostarcza człowiekowi niepowtarzanych doznań i powołuje do życia „nowy rodzaj kompozycji sensorycznej”²⁷. Można powiedzieć, że to właśnie „radość patrzenia i przeżywania” — by użyć słów Waltera Benjamina²⁸ — jest walorem nowej sztuki. Zastanawiając się nad procesami percepcyjnymi, Nakai wskazuje na uprzywilejowaną pozycję widza jako podmiotu, który nie jest biernym konsumentem, lecz współtwórcą obrazów, ponieważ dopiero w jego umyśle powstaje ciągłość ruchu. Podkreślając niezależność odbiorcy, zmierza w przeciwną stronę niż Wiertow, który tak pisał: „zmuszam widza, by widział tak, jak ja mu ukazuję takie czy inne zjawisko. Oko podporządkowuje się woli kamery filmowej...”²⁹.

Nakai stwierdza, że to aktywność umysłowa widza sprawia, że język kina staje się zrozumiały, choć posługując się pojęciem język kina (*eiga go*), ma na myśli strukturę pozbawioną gramatyki czy raczej — jak to nazywa — łącznika (*copula*)³⁰. Na podstawie własnych reguł językowych film wytwarza oryginalny system komunikacyjny, niezależny od innych sztuk, zwłaszcza teatru. Japoński filozof pragnie

²⁶ Nakai uważał, że montaż w filmach Eisensteina i Pudowkina jest skażony „teatralnością”, ponieważ pełni funkcję narracyjną, podczas gdy w ujęciu Wiertowa tworzy on mozaikę elementów zaczerpniętych z życia codziennego oraz podważa konwencje kina fabularnego. Pisząc swoje teksty, Nakai nie znał *Człowieka z kamerą*, widział natomiast film *Wiosną (Wiesnoj, 1929)*, nakręcony przez Michała Kaufmana, brata Wiertowa, które to dzieło szczegółowo omawiał w artykule *Haru no kontinyuiti* (O montażu ciągłym w filmie „Wiosną”, 1931).

²⁷ Cyt. za: M. Wada-Marciano, *op. cit.*, s. 85.

²⁸ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 227.

²⁹ D. Wiertow, *Rada trzech*, [w:] *idem, Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. T. Karpowski, Warszawa 1976, s. 27.

³⁰ Nakai przywołuje termin z zakresu językoznawstwa — łącznik (*copula*) to czasownik w orzeczeniu imiennym, który jest związany z podmiotem zdania (na przykład „być”, „stać się”, „zostać” itp.). Do namysłu nad językową naturą kina i funkcją łącznika Nakai powrócił w okresie powojennym w dwóch krótkich artykułach: *Gramatyka filmu (Eiga no motsu bunpō, 1950)*, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/46272_31191.html) i *Gramatyka cięcia montażowego (Katto no bunpō, 1950)*, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/43831_18207.html).

pokazać, w jaki sposób to, co kinowe, istnieje poza obszarem tradycyjnej estetyki (w ujęciu kantowskim). Uwalniając proces twórczy od indywidualizmu, Nakai akcentuje rolę produkcji kolektywnej, podkreślając jednocześnie, że kontemplacyjny charakter odbioru właściwy dawniejszym formom sztuki został wyparty przez doświadczenie zbiorowe.

Widzenie jest jednocześnie projekcją (*utsusu*) — stwierdza Nakai w eseju *Mirukoto no imi* (Sens widzenia, 1937) — ponieważ „czynność patrzenia jest tym, co ustanawia ciągłość płynnej rzeczywistości, jest ciągłością nieciągłości (*setsudan no renzoku*)”³¹. Takie rozumienie percepcji wzrokowej, zakorzenione w myśli Kitarō Nishidy (1870–1945) — bodaj najwybitniejszego filozofa japońskiego XX wieku, współtwórcy szkoły z Kioto, wynika z ujmowania czasu i przestrzeni w kategoriach sprzeczności (ciągłości w nieciągłości i nieciągłości w ciągłości), co pozostaje w zgodzie z buddyjską logiką paradoksu (*hairi no ri*)³². W ten sposób Nakai akcentuje brak opozycji między podmiotem działającym i postrzegającym czy nawet szerzej — między podmiotem a przedmiotem.

„Podczas projekcji strumień światła pochłania ekran, skutecznie wymazuje jego obecność dla obserwatora. W efekcie zostaje naruszony zmysł naturalnej percepcji widza, dzięki której istnieje niezależny świat przedmiotów”³³. W pismach Nakaia pojęcie projekcji ma wymiar topologiczny i związane jest z kategorią miejsca/toposu (*basho*) — tak jak rozumie to Nishida — w którym podmiot staje się świadomy siebie. Topos (*basho*) jest „podobny do lustra, które samo siebie oświetla”³⁴, co sprawia, że projekcja jest jednocześnie schronieniem przed światem i zjawiskiem odsłaniającym naszą — czyli widzów — obecność.

Projekcja zakorzeniona jest w wymiarze optycznym, ma swoje źródło w możliwościach obiektywu, dzięki któremu można uchwycić materialność świata w całej jego rozciągłości. Kamera jest takim urządzeniem, które wpływa na nas, poszerzając i wzbogacając zdolność widzenia — pisze Nakai w eseju *Kikaibi no kōzō* (Struktura piękna mechanicznego, 1929)³⁵. Obiektiw wytwarza zbiorową osobowość (*seikaku*) oraz nowy model percepcji, niezakorzeniony w podmiocie postrzegającym, lecz

³¹ M. Nakai, *Mirukoto no imi*, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/46269_31194.html. Por. P. Kaffen, *Nakai Masakazu and the Cinematic Imperative*, „Positions: Asia Critique” 26, 2018, nr 3, s. 491. Kaffen zauważył, że słowo *utsusu* (うつす) zapisywane jest przez Nakaia różnymi znakami, które oznaczają nie tylko projekcję (映す), lecz także reprodukcję (写す), ruch i zmianę (移す).

³² Obszerne omówienie poglądów Nishidy można znaleźć w książce Agnieszki Kozryy *Filozofia nicości Nishidy Kitarō*, Warszawa 2006.

³³ P. Kaffen, *op. cit.*, s. 492. Pojęciu projekcji poświęcił Nakai osobny artykuł pt. *Utsusu*, opublikowany w lipcu 1932 r. na łamach czasopisma „Kōga”, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/46271_31190.html.

³⁴ M. Fujita, *O idei basho w filozofii Kitarō Nishidy*, przeł. D. Chabrajska, „Ethos” 26, 2013, nr 4 (104), s. 87.

³⁵ Por. A.S. Moore, *Para-existential Forces of Invention: Nakai Masakazu's Theory of Technology and Critique of Capitalism*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 17, 2009, nr 1, s. 143.

oparty na widzeniu maszynowym, niebędącym bierną rejestracją wydarzeń. W ten sposób dokonuje się zwrot ku temu, co nie-ludzkie, co niedostępne naszej percepcji, jak chociażby cykl wegetacyjny roślin, który mechaniczne oko kamery może uchwycić dzięki ruchowi przyspieszonemu.

To właśnie projekcja (*utsusu*) ustanawia podstawę montażu jako ruchu między miejscami (*basho*), montaż zaś — jako istota kina — nie służy wytwarzaniu narracyjnej ciągłości, lecz produkcji czystego rytmu. „Tym, co łączy następujące po sobie kadry, jest duch zbiorowości oglądającej film”³⁶. Ciągłość wytwarzana w procesie montażu filmowego ma odmienny charakter niż ciągłość powieściowa — pisze Nakai w *Kontinyuiti no ronrisei* (Logika montażu ciągłego, 1936) — nie jest podporządkowana psychologii, lecz zmierza do odsłonięcia materialności otaczającego nas świata. Według Nakaia „kino jest nową poezją epicką”, zdolną do zobrazowania „marzeń sennych, śmiechu i łez zbiorowości”³⁷. Oglądanie filmu japońskiego teoretyk porównuje do szoku, ponieważ niekonwencjonalny język kina oddziałuje na ciało i zmysły widza.

Technologiczne zapośredniczenie nie tyle oddziela jednostkę od świata, ile raczej pozwala na świadomą jego obserwację oraz wiąże się ze swoiście rozumianym połączeniem człowieka z narzędziem (jako przedłużeniem ciała lub zmysłów)³⁸. Technika (*gijutsu*) nie służy bynajmniej wytwarzaniu narzędzi mających ułatwić podporządkowywanie sobie natury, lecz jest czymś znacznie więcej. Po pierwsze — tworzy część składową procesu wytwarzania społeczeństwa i jego instytucji, po drugie — jest środkiem (*baikai*) mającym wzmocnić refleksję nad charakterem naszych związków ze światem. Technika jest zmysłową i twórczą aktywnością człowieka, a raczej — jak ujmuje to Japończyk — strukturą wyłaniania się zbiorowej podmiotowości czy też „kolektywnej świadomości” (*shūdan*).

Zgodnie z przyjętym przez Nakaia tokiem rozumowania świadomość nie jest definiowana substancjalnie — jako coś abstrakcyjnego — lecz w kategoriach egzystencjalnych i relacyjnych. W tym ujęciu jest ona czymś ucieleśnionym, powiązaniem z procesami percepcyjnymi i płaszczyzną afektywną, łączy się z operacją „rzutowania” (*shaei*) lub „projekcji” — by użyć wspomnianego wcześniej terminu — podczas której dokonuje się zapośredniczenie świata. Na przykładzie kina japoński filozof pokazał, że technika nie służy produkowaniu rzeczy, lecz wytwarzaniu samego siebie. To właśnie ona uzmysławia nam, że „ja” nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji podmiotu poznającego, lecz jest zanurzone w świecie³⁹.

³⁶ M. Nakai, *Film Theory and the Crisis in Contemporary Aesthetics*, przeł. P. Kaffen, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 85.

³⁷ Cyt. za: P. Kaffen, *op. cit.*, s. 498.

³⁸ A. Kitada, *An Assault on “Meaning”: On Nakai Masakazu’s Concept of “Mediation”*, przeł. A. Zahlten, [w:] *Media Theory in Japan*, red. M. Steinberg, A. Zahlten, Durham 2017, s. 287.

³⁹ Por. *ibidem*. W swoich esejach japoński filozof krytykuje zachodnich myślicieli, którzy przyczyn współczesnego kryzysu intelektualnego szukają w rozpowszechnieniu się technologii mecha-

Ponieważ każde medium jest częścią rzeczywistości, to kino jest miejscem (*basho*), w którym człowiek na powrót ustanawia i odnawia swoją relację ze światem, dlatego film w rozumieniu Nakaia nie jest środkiem przekazywania sensów, lecz przestrzenią, w której łączymy się z innymi ludźmi. „Jeśli kino pozwala nam zobaczyć świat, to jednocześnie przekształca nas samych, podobnie jak my przekształciliśmy świat dzięki naszym postrzeżeniom”⁴⁰. Widzowie, wykraczając poza intencję autorską, wydobywają to, co niezamierzone przez twórcę (stąd niemożność kontrolowania strumienia znaczeniowego). Nie chodzi bynajmniej o kwestię interpretacji obrazu filmowego, lecz — jak tłumaczy Akihiro Kitada — o „ucieleśniony (kinetyczny) podmiot, który, znajdując się w przestrzeni odbioru, wytwarza projekcję (*Entwurf*)”⁴¹. Język kina stanowi dla Nakaia przezwycięzenie ograniczeń wynikających ze struktury języka naturalnego, nie służy przekazywaniu informacji w tradycyjnym rozumieniu (model komunikacyjny), lecz oddziaływaniu na płaszczyźnie afektywnej, bezpośrednio na zmysły odbiorców.

Można zauważyć, że w przeciwieństwie do powracających we wczesnej refleksji teoretycznej pytań o status filmu jako sztuki Nakaia interesuje raczej funkcja kina w procesach percepcyjnych i poznawczych, ponieważ — jak twierdzi — film wytwarza „nowe zbiorowe formacje sensoryczne” (*atarashii kankakuteki kōsei*), których charakter jest całkowicie odmienny nie tylko od mowy i pisma, lecz także od innych mediów wizualnych⁴². Japoński filozof stwierdza, że wizualny wymiar filmu opiera się na społecznie wytworzonych „konwencjach”, przyswojonych przez publiczność. Taktylny charakter obrazu i haptyczny ruch są podstawowymi komponentami odbioru⁴³. Oglądanie filmu nie jest subiektywnym aktem zbliżo-

nicznej jako odpowiedzialnej za dehumanizację i triumf umasowienia. Na próżno szukać u niego uwag na temat alienacji wywołanej przez technikę (jak u Spenglera) czy krytyki przemysłu kulturalnego (w duchu Theodora Adorno). To nie związek sztuki i techniki jest zagrożeniem, lecz mechaniczność myślenia oraz kapitalizm, który w istotny sposób ogranicza potencjał twórczy, ukierunkowuje ludzkie potrzeby na sferę konsumpcji, odpowiada za utowarowienie sztuki oraz sprowadza aktywność artystyczną do schematu powtarzalnej produkcji. Omówienie poglądów Nakaia na kapitalizm można znaleźć w artykule Aarona Stephena Moore’a *Para-existential Forces of Invention: Nakai Masakazu’s Theory of Technology and Critique of Capitalism*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 17, 2009, nr 1, s. 127–157.

⁴⁰ Cyt. za: P. Kaffen, *op. cit.*, s. 500.

⁴¹ Por. A. Kitada, *op. cit.*, s. 292. Autor przywołuje Heideggera rozumienie słowa *Entwurf* jako „projektu”, w którym odsłania się jestestwo. Zgodnie z interpretacją niemieckiego filozofa „rozum wnika w to tylko, co sam wedle swego projektu (*Entwurf*) wytwarza” (M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2001). O „projektowaniu siebie” Heidegger pisze również w *Podstawowych problemach fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.

⁴² F. Schäfer, *Much Ado about “Nothing”: The Kyōto School as “Media Philosophy”*, [w:] *Media Theory in Japan*, s. 319–320.

⁴³ *Ibidem*, s. 321.

nym do kontemplacyjnego (*kanshō*) odbioru charakterystycznego dla innych sztuk (na przykład malarstwa), lecz zbiorowym doświadczeniem, podczas którego widzowie usytuowani są niejako „wewnątrz” filmu, rzutuując świadomość na ekran.

FILM I ESTETYKA MATERIALISTYCZNA

Połączenie neokantowskiej perspektywy filozoficznej, charakterystycznej dla szkoły z Kioto, z materializmem w duchu marksowskim można znaleźć w pismach Juna Tosaki (1900–1945), który w latach trzydziestych ubiegłego wieku był redaktorem naczelnym prestiżowego czasopisma „Yubitsuron kenkyū” („Studia materialistyczne”) oraz jednym z głównych krytyków kulturowego konsumpcjonizmu i rodzącego się w Japonii faszyzmu. W eseju *Eiga no shajitsuteki tokusei to fūzokusei oyobi taishūsei* (Film jako reprodukcja terażniejszości) wskazywał na ucieleśniony wymiar kinowej percepcji oraz taktylny charakter filmowego obrazu, podkreślając tym samym, że zmysł wzroku ma właściwości zbliżone do dotyku⁴⁴.

Tosaka, podobnie jak Nakai, uważał, że oglądanie filmu nie ma charakteru kontemplacyjnego — ten zakłada bowiem dystans wobec przedmiotu postrzeganego — lecz zaangażowany, ponieważ ukazuje bezpośredni stosunek człowieka do rzeczy. Patrząc na płótno malarskie lub rzeźbę, odbiorca zwraca uwagę na ich estetyczną wartość, podczas gdy w obrazie filmowym skupia się na jego materialności i zdolności reprodukcji (*saisei*) otaczającego świata. Tosaka twierdził, że ani malarstwo, ani teatr nie potrafią uchwycić tego afektu, który pochodzi z „prawdziwej rzeczywistości” (*genjitsuteki riariti*)⁴⁵.

Pojęcie prawdziwej rzeczywistości rozumiane jest przez japońskiego filozofa nie tyle jako zjawisko naturalne, ile przede wszystkim społeczne, włączone przez niego w dyskurs na temat „obyczajów” (*fūzoku*), czyli sfery seksualności, związków rodzinnych, tradycji kulinarnych i mody. „Artystyczna wartość filmu może zostać osiągnięta jedynie przez materialne, afektywne, fizyczne i społeczne ucieleśnienia tego, co związane z obyczajami”⁴⁶. Film zmusza widza do konfrontacji własnych wyobrażeń i wartości z tym, co pokazane na ekranie, co wiąże się między innymi z kwestią moralności oraz relacji międzyludzkich.

Film, podobnie jak wcześniej prasa, jest „codziennym zapisem życia społecznego” (*nichijō shakai seikatsu katsudō*) oraz odbiciem tego, jak ludzie postrzegają świat⁴⁷. Pytanie o to, czy film jest sztuką, jawi się jako całkowicie bezzasadne,

⁴⁴ J. Tosaka, *Film as a Reproduction of the Present. Custom and the Masses*, przeł. G. Walker, [w:] *Tosaka Jun. A Critical Reader*, red. K.C. Kawashima, F. Schafer, R. Stolz, Ithaca 2013, s. 105.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 107.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁷ J. Tosaka, *Shinbungenshō no bunseki*, [w:] *Tosaka Jun zenshū*, t. 3, Tōkyō 1966, s. 131.

ponieważ — jak przekonuje Tosaka w krótkim eseju *Eiga geijutsu to eiga* (Sztuka filmowa i kino) — „film jest przede wszystkim środkiem poznania, czyli ma funkcję poznawczą”, dlatego powinien być rozważany w wymiarze filozoficznym jako nowe narzędzie epistemologiczne⁴⁸. Artyzm nie wyłania się ze stylu czy formy dzieła, lecz z możliwości uchwycenia „prawdziwej rzeczywistości”. Nie znaczy to bynajmniej, że filmu nie można opisywać w kategoriach estetycznych, jednak nie jest to punkt wyjścia do refleksji teoretycznej.

Obiektyw kamery nie tylko „reprodukuje teraźniejszość” (*jissha*), lecz potrafi uchwycić różne obszary doznań zmysłowych — taktylnych i afektywnych — będących składowymi elementami ucieleśnionego doświadczenia kinowego (nie chodzi o naśladowanie rzeczywistości). Na ekranie widz może zetknąć się z tym, co konkretne i materialne, a co można nazwać „skrawkami historycznej czasowości”⁴⁹. Ekran filmowy jest sztucznym organem poznawczym — powiada Tosaka — uczy człowieka, czym są materialność świata i ruch materii. To ruch jest „językiem, za pomocą którego materia przemawia przez ciało” („undō wa busshitsu ga mi o motte kataru kotoba da”)⁵⁰.

Kiedy Tosaka pisze o zbiorowym charakterze doświadczenia filmowego, nie chodzi mu o opozycję między kulturą artystyczną i masową — nie używa zresztą pojęcia kultura masowa — o filmie pisze w kategoriach „obyczaju” (*fūzoku*), a nie sztuki (*geijutsu*), interesuje go bowiem analiza życia społecznego⁵¹. Filmowy realizm (*shajitsu*) zawiera się w wymiarze afektywnym, czyli oddziaływaniu na zmysły. „To właśnie film jako pierwszy pozwolił nam zobaczyć to, czym jest obyczaj i właśnie na poziomie doznań afektywnych [...] możemy odnaleźć najciekawsze elementy filmu”⁵². Właściwością obrazu filmowego nie jest jego niematerialność, lecz przeciwnie — ukazanie materii — materialności obyczajów, doznań, sentymentów itp. Pojęcie materialności wyjaśnił Tosaka w *Gendai yubitsuron kōwa* (Wykłady ze współczesnego materializmu, 1934), w których łączył materialność z tym, co nazywał „przestrzenią codzienności” (*nichijōteki kūkan*)⁵³. To właśnie codzienność uchwycona na ekranie jest fundamentem historycznego materializmu. Film pozwolił odsłonić to, co społeczne w technicznym aparacie kinowym, a zarazem stworzył podstawę ucieleśnienia (*gunshōsei no jiban*) w doświadczeniu percepcyjnym.

⁴⁸ J. Tosaka, *Film Art and Film*, [w:] *Tosaka Jun. A Critical Reader*, s. 119–120.

⁴⁹ Por. G. Walker, *Filmic Materiality and Historical Materialism. Tosaka Jun and the Prosthetics of Sensation*, [w:] *Tosaka Jun. A Critical Reader*, s. 227.

⁵⁰ J. Tosaka, *Film as a Reproduction of the Present*, s. 109.

⁵¹ Obyczaj manifestuje się z różnych formach zachowań, stroju, wyrazie twarzy itp.

⁵² J. Tosaka, *Eiga no shajitsuteki tokusei to fuzokusei oyobi taishūsei*, [w:] *Tosaka Jun zenshū*, t. 4, Tōkyō 1966, s. 287, cyt. za: G. Walker, *op. cit.*, s. 242.

⁵³ Por. G. Walker, *op. cit.*, s. 248.

PODSUMOWANIE

Poszukując swoistych cech filmu, jedni badacze wskazywali na zdolność kamery do mechanicznej reprodukcji rzeczywistości, drudzy — na montaż jako czynnik rozstrzygający o charakterze medium, inni wreszcie zajmowali się kwestiami związanymi z psychologicznymi warunkami odbioru. Od początku ubiegłego stulecia japońscy filozofowie interesujący się kinem — jak Yasunosuke Gonda, Masakazu Nakai i Jun Tosaka — skupiali się na analizie mechanizmów percepcyjnych oraz różnych sposobach zaangażowania odbiorców. Pisząc o widzu, ujmowali go jako podmiot ucieleśniony i zanurzony w świecie, który nie jest wyłącznie biernym obserwatorem, lecz aktywnym uczestnikiem procesu twórczego. W filmie dostrzegli nowy sposób widzenia świata, który pozwolił na poszerzenie ludzkich zdolności poznawczych (nawet jeśli poznanie to opierało się na uczuciach i emocjach). Jeśli rozważali uwarunkowania technologiczne, to pod pojęciem techniki rozumieli nie tyle pewien zestaw narzędzi lub sposobów produkcji, ile strukturę oddziałującą na poziomie afektywnym i wytwarzającą świadomość zbiorową (*shūdan*). Obraz filmowy miał dla nich walory zmysłowe i taktylne, pozwalał zobaczyć zarówno świat realny, jak i fantastyczny, potrafił odsłonić to wszystko, co znajdowało się w umyśle widza oraz w otaczającej go rzeczywistości.

THE BEGINNINGS OF FILM THEORY IN JAPAN (PROLEGOMENA)

Summary

Seeking an answer to the question once posed by Tadao Satō: “Is there a Japanese film theory?,” the author of the article makes a critical review of the publications which appeared in the first decades of the 20th century. Loska draws attention to both the influence of Western philosophical trends (neo-Kantism) and the importance of native aesthetic inspirations (the Kyoto school). When discussing theoretical concepts, the author focuses on the issues raised by researchers related to the psychological conditions of reception (Yasunosuke Gonda), the search for specific properties of the new medium and its relation to other arts (Jun’ichirō Tanizaki), the impact of film on the senses and the embodied dimension of visual perception (Masakazu Nakai), the phenomenon of technological reproduction and the impression of reality (Jun Tosaka), and the idea of “machine realism” (Takeo Itagaki).



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Iga Pękała

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Uniwersytet Wrocławski

WALKA ZE STEREOTYPEM ROLI KOBIEITY W KINIE WSPÓŁCZESNYM

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.7>

Kiedy myślimy o stereotypowym ukazaniu roli kobiety w filmie, najpierw pojawia się nam pojęcie zaproponowane przez Laurę Mulvey — przyjemność patrzenia. W świetle słów badaczki rodzaj uprzedmiotowienia kobiety opiera się nie tylko na wymiarze fabularnym, czyli na tym, że bohaterka jest jedynie bierną figurą towarzyszącą mężczyźnie, lecz także w sferze wizualnej.

Za punkt wyjścia przyjęto sposób, w jaki film odzwierciedla, ujawnia, a nawet wykorzystuje prostą, akceptowaną społecznie interpretację różnicy płci, interpretację kształtującą wyobraźnię erotyczną, obrazy i spektakl. Kiedy sięga się po teorię i metody, które mają zakwestionować kino przeszłości, warto wiedzieć, czym było ongiś kino i jak działała wówczas jego magia. Teoria psychoanalizy posłuży nam tedy jako broń polityczna, udowodnimy bowiem, że formę filmową strukturowała nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego¹.

Filmowanie kobiety jako obiektu przyjemności dla oka widza było typowym zabiegiem na przykład Klasycznego Kina Hollywood. Reprezentatywny dla tego wątku tekst Laury Mulvey warto rozpatrywać w towarzystwie rewizji koncepcji w artykule *Ponowne refleksje nad „Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym” zainspirowane* Pojedynkiem w słońcu *Kinga Vidora (1946)*. W drugim z tekstów teoretyczka zastanawia się nad zagadnieniem kobiety-widza i przesunięciem historii bohaterki w centralne miejsce narracji. „Identyfikacja z męskim punktem widzenia wyzwala w widzu kobiecie fantazję »działania«, którą »poprawne« formy kobiecości nakazują stłumić. Fantazja »działania« znajduje swój wyraz w metafo-

¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Do utraty wzroku*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 33.

rze męskości”². Akcenty zostały przesunięte, ale podział na pierwiastek kobiecy i męski — a także wynikające z tego stereotypy — są o wiele głębiej zakorzenione.

Przemianę w podejściu do roli kobiety dostrzegamy na wielu poziomach, w gatunkach i rodzajach filmu. Intensywnym modyfikacjom poddane zostały także filmy animowane, w których nie tylko kobiece postaci wzięły sprawy w swoje ręce — jednocześnie przestały zmierzać wyłącznie ku takim celom jak małżeństwo, dom i dzieci. Akcenty zostały przeniesione z wizerunku kobiety jako nieruchomego obrazu na bohaterki aktywne, pewne swojego znaczenia i miejsca w świecie i podejmujące wszelkie działania, które wcześniej były dla nich niedostępne.

Filmowe obrazy mają swoje źródło w kolejnych falach feminizmu i przekształcaniach współczesnego świata. Przesuwanie granic dostrzegamy oczywiście znacznie wcześniej niż w okresie kina współczesnego. Zmiany funkcjonujące zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej dokonały się symultanicznie w różnych przestrzeniach geograficznych. Gdy na gruncie amerykańskim intensywnie oddziaływał kodeks Haysa, poza głównym nurtem rozwijało się kino awangardowe, które nie podlegało tym mechanizmom i pokazywało pomijane wcześniej wątki. We Francji Brigitte Bardot przekraczała stereotyp „niewinnej, ułożonej żony”, podkreślając swoją zmysłowość w filmie *I Bóg... stworzył kobietę* (*Et Dieu... créa la femme*, reż. Roger Vadim, 1956, Francja-Włochy). Niewiele później krótkowłosa bohaterka *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, reż. Jean-Luc Godard, 1960, Francja) pokazywała, że kobiety mogą oczekiwać od życia zupełnie innych rzeczy, niż wcześniej się wydawało. W podobnym czasie bohaterki *Stokrotek* (*Sedmikrásky*, reż. Věra Chytilová, 1966, Czechosłowacja) postanowiły zbuntować się w nieoczywisty sposób. Jak pisze Iwona Sowińska: „Skoro świat jest zepsuty, bohaterki postanawiają się do niego dostosować przez odmowę spełniania oczekiwań wobec kobiet. To one wykorzystują mężczyzn i kolekcjonują kochanków, siejąc zniszczenie, gdziekolwiek się znajdują”³ — role kobiet zostały odwrócone.

Zmiana nastąpiła nie tylko w wymiarze fabuły i przesunięcia perspektywy na protagonistki, ale także we wzięciu kamery w kobiece ręce. Oczywiście, jak wskazuje Małgorzata Radkiewicz, kobiety były w kinie właściwie od jego początku, ale dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku pojawiła się kategoria „kino kobiet”⁴. Był to zatem okres intensywnych przemian — nie tylko w wymiarze perspektywy autorskiej, twórczości reżyserek i rozwoju języka filmowego.

A jak to wygląda w kinie współczesnym? Jakie problemy są treścią filmów? Co zostaje przekazane w warstwie wizualnej? W celu odpowiedzi na te pytania chciałybym przeanalizować wybrane fragmenty filmów wyreżyserowanych w drugiej deka-

² L. Mulvey, *Ponowne refleksje nad „Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym” zainspirowane* Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora (1946), przeł. J. Majmurek, [w:] *Do utraty wzroku*, s. 88–89.

³ I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie*, [w:] *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 427.

⁴ M. Radkiewicz, *„Władczynie spojrzenia”: teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010, s. 9.

dzie XXI wieku. Zaproponowany zestaw jest dość szeroki — w artykule pojawiają się produkcje amerykańskie, koreańskie i japońskie, wyreżyserowane zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Chciałabym, aby ten artykuł był rodzajem szkicu, który sygnalizuje problematykę walki ze stereotypem roli kobiety w kinie współczesnym, jednocześnie podkreślając wielowymiarowość zjawiska. Zastanawiam się w nim — między innymi — w jaki sposób forma filmowa może wyrażać bunt bohaterek. Co dzieje się między słowami? Z jakimi problemami borykają się protagonistki i w jaki sposób próbują je rozwiązywać?

Artykuł został podzielony na trzy części. W pierwszej koncentruję się na tym, w jaki sposób za pomocą formy filmowej twórcy opowiadają o bohaterkach — podkreślają ich cechy charakteru, życiowe zmiany, problemy, z jakimi się mierzą. Głównym środkiem filmowego wyrazu, którego zastosowanie analizuję w tym segmencie, jest kolor — za jego sprawą można na przykład wskazywać na przemiany w związku czy potraktować barwę na zasadzie intertekstualności. Druga część artykułu opowiada o podejmowanych przez bohaterki wyborach. Czy wyjść za mąż? Zdecydować się na dziecko? W jaki sposób połączyć karierę z macierzyństwem? Jak w kontekście zmiany etapów życia utrzymać przyjaźnie? Tutaj więcej uwagi poświęcam tematyce dzieł niż ich formie — jednak drugi z aspektów wciąż towarzyszy mi jako istotny punkt odniesienia. Ponownie zwracam się zatem w stronę warstwy kolorystycznej, ale także poetyki gatunkowej — zastanawiam się, jakie aspekty trudności, z którymi mierzą się bohaterki, mogą podkreślić elementy formalne kojarzone z thrillerem czy horrorem. W ostatniej części zajmuję się kinem młodzieżowym. Nakreśliam problemy, jakie pojawiają się w życiu młodych bohaterek, również krążąc wokół stereotypów — na przykład dotyczących tego, w jaki sposób według społeczeństwa powinni zachowywać się uczniowie, a jak uczennice. W filmie *Brainwashed: seks, kamera, władza* (*Brainwashed: Sex-Camera-Power*, reż. Nina Menkes, 2022, USA) Nina Menkes stawia tezę, że szczególnie rodzaj uprzedmiotowienia kobiet wciąż jest realizowany w wielu produkcjach i dzieje się to szczególnie za sprawą formy filmowej. W tym kontekście niewiele zmieniło się od czasów, kiedy Mulvey pisała o przyjemności patrzenia. Właśnie z tego względu w swoich rozważaniach koncentruję się w dużym stopniu na warstwie formalnej, wskazując na dzieła, w których istotna zmiana rzeczywiście nastąpiła. Poszukuję takich środków wyrazu i takich sposobów portretowania protagonistek, które ich nie uprzedmiotawiają, a zatem kreują aktywne, pełne pasji i siły postaci, za punkt wyjścia stawiające sobie walkę ze stereotypową rolą kobiety.

PRZESTRZENIE KOLORU: INTERTEKSTUALNOŚĆ, BUNT, SILNE OSOBOWOŚCI

Na początku przypomnijmy sobie kadry z filmu *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. Roman Polański, 1968, USA). Zwróćmy uwagę na dominujące w dziele Studia Filmoznawcze 43, 2022

połączenie dwóch kolorów — żółtego i białego. Widzimy te barwy w wystroju wnętrza, ubiorach głównej bohaterki, kolorowych dodatkach. Niegdyś kolor żółty był barwą zamężnych kobiet i matek, co więcej — miał wzbudzać do nich szacunek. Stopniowo ów kolor stał się symbolem zdrady, fałszu, bezwstydu i wrogości. Żółty idealnie pasuje do tej historii — film opowiada o młodej kobiecie wyczekującej swojego pierwszego dziecka, która zostaje oszukana i zanurzona w fałszywej rzeczywistości. Z kolei biel może podkreślać niewinność bohaterki i jej początkowy brak podejrzeń. Poza żółcią i bielą w przestrzeni kadrowej *Dziecka Rosemary* pojawia się czerwień, która wiąże się tutaj ze zmysłowością, ale funkcjonuje też jako rodzaj ostrzeżenia. Pojawia się też wtedy, gdy zachodzi jakaś zmiana — czy to w otoczeniu, narracji, czy w świadomości głównej bohaterki.

Do *Dziecka Rosemary* na wiele sposobów odwołuje się *Niedosyt* (*Swallow*, reż. Carlo Mirabella-Davis, 2019, USA-Francja). Chociaż tu akcja osadzona jest współcześnie, bohaterka zdaje się tkwić w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych — a zarazem w schemacie idealnej żony i przyszłej matki. Nawiązania do *Dziecka Rosemary* dostrzegamy między innymi we fryzurze bohaterek czy w scenie wysmażania bardzo krwistego steku; ale już pierwsze ujęcia podkreślają, że w dużej mierze będzie to historia opowiedziana za pomocą kolorów. Błękit, który wcześniej zostaje ukazany także w *Dziecku Rosemary* — tam był wyrazem bezradności głównej bohaterki, pojawia się też w *Niedosycie* — w podobnym znaczeniu. Kolor czerwony może oddawać jej starania, aby być zmysłową i idealną żoną swojego męża — dość wspomnieć, że czerwoną sukienkę bohaterka wkłada w jednej z początkowych scen, gdy mąż po całym dniu pracy wraca na przygotowaną przez nią kolację. W myśl Małgorzaty Choczaj „czerwień jest kolorem odnoszącym się do emocji i namiętności, płodności i wszelkiej energii witalnej, a także ognia, krwi i wojny”⁵. Ale też za pomocą połączenia dwóch kolorów (czerwonego i niebieskiego) bohaterka filmu *Niedosyt* dosłownie oddziela się od świata zewnętrznego, zamykając się w domu niczym w klatce.

W odróżnieniu od Rosemary bohaterce *Niedosytu* udaje się wyrwać ze schematu, a w wymiarze fabularnym — uciec spod władzy męża. Musi jednak wiele poświęcić i nieodwracalnie zmienić swoje życie. Przemianę zachodzącą w życiu kobiety dostrzegamy także w kolorach — zanika podział na błękit i czerwień, a kolorystyka kadrów staje się o wiele bardziej stonowana. Odzwierciedlenie transformacji bohaterki w warstwie wizualnej łączy się z takimi filmami, jak *Zaginiona dziewczyna* (*Gone Girl*, reż. David Fincher, 2014, USA), *Moxie* (reż. Amy Poehler, 2021, USA) i *Córki* (*Daughters*, reż. Hajime Tsuda, 2020, Japonia). W pierwszym z nich główna bohaterka przygotowuje intrygę, której jednym z aspektów jest sfingowanie własnej śmierci — zmienia zatem swój wygląd. Kobieta wydaje się jednak iść o krok

⁵ M. Choczaj, *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, nr 21, s. 309.

dalej — za pomocą wyglądu balansuje rolami, w które ma aktualnie się wcielić. Kolorystyka jej włosów i ubrań zmienia się w filmie w zależności od tego, któremu z wzorców bohaterka próbuje w danym momencie się podporządkować. Z kolei w *Moxie* szkolna rewolucja mająca źródło w schematycznym podziale ról uczniów i uczennic zaczyna się od przemiany nastoletniej bohaterki. Dziewczyna zmienia swoją garderobę na taką, która ma oddawać jej bunt, poczynając od pożyczania czarnej skórzanej kurtki swojej matki. W *Córkach* zmiany w postrzeganiu świata przez dwie przyjaciółki — z których jedna decyduje się na samotne macierzyństwo, co w Japonii jest wyjątkowe⁶ — odwzorowuje warstwa kolorystyczna. Mamy tutaj do czynienia z tonowaniem barw scenerii i strojów głównej bohaterki. Po wyrazistych kolorach sekwencji początkowych dostrzegamy znacznie więcej zieleni i błękitów. Koresponduje to z dojrzwaniem jej do roli matki — wydaje się, jakby z rosnącym spokojem bohaterki i gotowością do zmian wyciszała się także warstwa obrazu. W przestrzeni tego dzieła bunt istnieje na zupełnie innym poziomie niż w *Moxie*. Tutaj jego przejawem jest decyzja bohaterki o samotnym macierzyństwie i połączenia go z pracą zawodową — decyzja, która na ogół nie jest aprobowana przez japońskie społeczeństwo.

Kolor włosów może determinować odbiór bohaterek przez widzów. Dobrym przykładem jest krwista czerwień fryzury protagonistki z filmu *Biegnij, Lola, biegnij* (*Lola rennt*, reż. Tom Tykwer, 1998, Niemcy), która z jednej strony — podkreśla charakter kobiety, z drugiej — tworzy intensywny element kolorystyczny przykuwający naszą uwagę. W tym filmie to kobieta próbuje ocalić ukochanego, biegnąc przez ulice Berlina i podejmując aż trzy próby wpływu na rzeczywistość. Jak stwierdziła Izabela Łapińska: „intuicyjnie odczuwamy znaczenie kształtu, linii, rytmu czy też barwy. Każdy z formalnych środków wyrazu wywołuje u widza określoną reakcję emocjonalną. Mocne kolory, dynamiczne kształty decydują o tym, co myślimy i czujemy, oglądając dany obraz”⁷. Wobec czerwieni nie możemy pozostać obojętni, jej percepcja zdecydowanie nie opiera się na dystansie. Już w oddziaływaniach czerwieni, na które nie mamy wpływu, jak jej zdolność do przyspieszania pulsu czy prowokowania podniecenia — dostrzegamy wachlarz możliwości, jakie daje zastosowanie przez twórców tej barwy. Krótko mówiąc, czerwień ma szczególnie potencjał wpływu na naszą percepcję.

Stwierdzenie, że zmiana wyglądu bohaterki może dać asumpt do transformacji w innych sferach życia, jest dość oczywiste, ale nie pozostaje bez znaczenia dla naszego odbioru warstwy wizualnej. Kolor włosów bohaterki może podkreślać jej wyjątkowość, jak w *Rusałce* (*Rusalka*, reż. Anna Melikyan, 2007, Rosja), rozkładać akcenty jej przeżyć emocjonalnych, tutaj: *Babytheeth* (reż. Shannon Murphy, 2019, USA), wreszcie informować nas, na jakim etapie znajduje się związek pary bohate-

⁶ K. Bednarz, *Kwiaty w pudełku: Japonia oczami kobiet*, Wołowiec 2018, s. 138.

⁷ I. Łapińska, *Obraz — barwa filmu*, „Media — Kultura — Społeczeństwo” 2014–2015, nr 9–10, s. 73.

rów *Zakochanego bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, reż. Michel Gondry, 2004, USA). W wypadku ostatniego z filmów zmiana barwy włosów przez bohaterkę ma silne konotacje z wymiarem fabularnym.

Po rozstaniu z partnerką główny bohater dowiaduje się, że jego była dziewczyna wymazała go z pamięci. Po tej informacji sam decyduje się na podobny zabieg. W filmie obserwujemy przebieg ich relacji: w poszatkowanej, retrospekcyjnej, odrobinę wideoklipowej narracji. Istotnym składnikiem strony wizualnej jest, że kobieta, grana przez Kate Winslet, wielokrotnie zmienia kolor włosów. Zieleń koresponduje z początkiem ich związku — na początku Clementine jest dla Joela tajemnicza, ale także przyczynia się do jego zmiany — jest rodzajem nowej nadziei. Latem — na szczęśliwym etapie ich relacji — jej włosy są krwście czerwone, bliskie wręcz „czerwieni strażackiej”⁸, a ich związek pełen pasji, energii i szczęścia. Soczysta czerwień współgra także z charakterem Clementine, która — podobnie jak Lola — też kojarzy nam się z silną osobowością. Oglądając stopniowy rozpad związku bohaterów, orientujemy się, że czerwień włosów Clementine przeszła w pomarańcz — wypłowiła czerwień. Podkreśla to wypalenie ich relacji. W ostatniej części — wymazywania z pamięci i rodzaju „nowego początku”: widzimy błękit, a zatem kolor melancholii, niepewności, zagubienia⁹. To wszystko oddane jest w narracyjnej warstwie filmu, ale zostało zarazem podkreślone warstwą kolorystyczną. Zzauważmy, że oprócz interesującego zastosowania kolorystyki filmy *Biegnij, Lola, biegnij* oraz *Zakochany bez pamięci* łączy także odwrócenie mechanizmu opisanego przed laty przez Laure Mulvey. W tych obrazach bohaterki nie są jedynie towarzyszkami męskiego protagonisty, przeciwnie — to one nadają tempo, są aktywne, wywierają realny wpływ na rzeczywistość.

PRZESTRZENIE WYBORU: MAŁŻEŃSTWO, KARIERA I MACIERZYŃSTWO

Bohaterka *Kim Ji-Young. Urodzonej w 1982* (*82-nyeon-saeng Kim-ji-yeong*, reż. Bo-yeong Kim, 2019, Korea Południowa) po urodzeniu dziecka przestaje być sobą. Dosłownie: zdarzają się jej pewne psychotyczne epizody, w trakcie których wciela się w rolę swojej matki i przemawia jej głosem. W *Klockach* (*Blocks*, reż. Bridget Moloney, 2020, USA) młoda matka zaczyna wymiotować kolorowymi elementami lego — na początku jest zaniepokojona, ale ostatecznie buduje sobie z nich domek —

⁸ Jak wskazuje Patti Bellantoni, kolor, który większość z nas kojarzy z czerwienią to tak zwana „czerwień strażacka”. Ten odcień sprawia, że ludzie jedzą szybciej i częściej podejmują ryzyko. Żółty może natomiast kojarzyć się z szaleństwem czy stanowić rodzaj ostrzeżenia, ale niekoniecznie — kojarzymy go również ze słońcem czy energią. Zob. P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010.

⁹ Na ten temat zob. więcej <https://www.youtube.com/watch?v=lpFYNh2zj0o> (dostęp: 25.05.2022).

schronienie, w którym choć przez chwilę może pobyc sama. Dziewczyna z filmu *Prawdziwie spełnieni* (*Fully Realized Humans*, reż. Joshua Leonard, 2020, USA) wydaje się przygotowana na macierzyństwo — wspólnie z mężem odbyli rodzaj procesu, w którym dotarli się na nowo, ale mimo to perspektywa nieodwracalnej zmiany dotychczasowego życia nadal ją przeraża. Wątpliwości w kwestii macierzyństwa pojawiają się nawet w trakcie projekcji, podczas której byśmy tego się nie spodziewali — mam tu na myśli serial komediowy zatytułowany *Jak poznałem waszą matkę* (*How I Met Your Mother*, reż. Carter Bays, Craig Thomas, 2005–2014, USA). „Czasami żałuję, że jestem mamą” — mówi jedna z bohaterek do swojego przyjaciela. Te uczucia nie zaprzeczają jej bezwarunkowej miłości do dziecka, ale kobieta mówi to w kontekście niemożliwości powrotu do tego, co miała kiedyś i kim mogła zostać.

Jednym z postawionych problemów jest przerwa w karierze zawodowej, z którą boryka się bohaterka *Kim Ji-Young. Urodzonej w 1982*. Kobieta czuje się niespełniona, gdy jedynym jej zadaniem jest opiekowanie się dzieckiem, ponieważ wcześniejsze aktywności i poczucie działania zostały jej odebrane. W celu podkreślenia emocji towarzyszących kobiecie twórca filmu sięga do poetyki kina grozy — sceny, w których młoda matka popada w psychozę, sprzężone są z szybkim montażem i gwałtownymi cięciami, ale także z ciszą, poprzedzaną stopniowo narastającymi dźwiękami. Wydaje się, że za sprawą formy twórca celowo wywołuje w nas dyskomfort, napięcie, a nawet przerażenie, ponieważ koresponduje to z emocjami odczuwanymi przez bohaterkę.

Filmy współczesne poruszają wiele wątków, które opowiadają o aspektach macierzyństwa. Obserwujemy proces przygotowań do narodzin dziecka (*Prawdziwie spełnieni*), tęsknotę za czasami nieobciążonymi tak wielką odpowiedzialnością i spełnianiem się w więcej niż jednej sferze życia (*Kim Ji-Young. Urodzona w 1982*) czy za chociaż chwilą dla siebie (*Klocki*). Z kolei w filmie *Musimy porozmawiać o Kevinie* (*We Need to Talk about Kevin*, reż. Lynne Ramsay, 2011, Wielka Brytania-USA) emocje bohaterki też podkreśla forma filmowa. Zaburzenie chronologii umożliwia nam zapoznanie się z wydarzeniami niejako od końca, ale nie mamy pewności, co dokładnie się wydarzyło — początkowo stykamy się jedynie z pewnymi tropami-przeświadczeniami, które zostawiła dla nas reżyserka.

Film przedstawia historię ataku na uczniów jednej z amerykańskich szkół dokonanego przez nastolatka — ucznia tej szkoły. Odwrócona chronologia służy zapoznaniu nas z wieloaspektowością zjawiska — przez cały czas zastanawiamy się, kto zawinił. Te rozważania są odbiciem rozmyślań głównej bohaterki — matki chłopaka, który popełnił zbrodnię. Kobieta podejrzewa, że tak naprawdę to ona jest przyczyną tych wydarzeń, że jej syn skonstruował rzeczywistość, w której to ona będzie cierpieła najbardziej — zanim zaatakuje szkolnych kolegów, chłopak zabija ojca i młodszą siostrę. Zostawia ich na trawniku przez domem i kiedy po tragedii bohaterka wraca do domu, po jakimś czasie włączają się zraszacze i kobieta odkrywa,

co się wydarzyło, a my dowiadujemy się, dlaczego fragmenty tej sceny powracały przez cały film. Biała firanka faluje, obraz powoli zbliża się do balkonowego okna. Gdy po raz pierwszy mamy do czynienia z tą sceną, na samym początku projekcji, możemy wręcz podejrzewać, że w perspektywie gatunkowej film jest horrorem.

Główna bohaterka *Musimy porozmawiać o Kevinie* bierze winę na siebie — to dlatego nie przeprowadza się i współczystuje z nienawidzącymi jej sąsiadami, którzy oblewają jej samochód i dom czerwoną farbą. Czerwień nie pozostaje bez znaczenia z tego względu, że pojawia się konsekwentnie w trakcie całego filmu, a zarazem konotacje znaczeniowe tej barwy zmieniają się w miarę rozwoju wydarzeń. Początkowo czerwień mogła symbolizować dla bohaterki szczęście — w przebitkach dostrzegamy jej wspomnienia z La Tomatina¹⁰; kadry pełne soczyście czerwonych pomidorów poruszają nasze zmysły. Ten kolor może być dla niej wyrazem tęsknoty za utraconą młodością. W filmie czerwone stroje noszą zamiennie matka z synem — w podobnych ubraniach i fryzurach wyglądają jak swoje odbicia. I rzeczywiście: w pewnym momencie orientujemy się, że być może bohaterowie nie mogą się z sobą porozumieć, ponieważ są tak bardzo do siebie podobni. Ostatecznie czerwień jest odbiciem traumy — dla głównej bohaterki już zawsze będzie kojarzyć się z nocą, gdy zamordowane przez jej syna dzieci wynoszono ze szkoły na noszach, i później: z czerwienią jej oblanego domu.

Wróćmy jeszcze do poczucia winy u głównej bohaterki. Jak wspomniałam, nie próbowała zacząć nowego życia, ale starała się utrzymać kontakt z synem i nakłonić go do odpowiedzi na pytanie, dlaczego to zrobił. W kolejnych retrospekcjach dowiadujemy się więcej na temat kobiety i jej relacji z synem i otrzymujemy wskazówki odnośnie do tego, z jakiego powodu czuje się winna. Z jednej strony, poczucie winy wynika z tego, że jako matka być może mogła zapobiec tej tragedii. Istnieje prawdopodobieństwo, że przyczyny, dla których jej syn popełnił zbrodnię, tkwią w popełnionych przez nią błędach. Z drugiej strony, jak w tytule — nigdy tak naprawdę nie rozmawiali z mężem o swoim synu. Przez większość filmu mogliśmy dostrzec raczej stereotypowe ujęcie ojca, który bagatelizuje niepokojące sygnały. Ten brak rozmowy o Kevinie bohaterka zdaje się interpretować jako kolejną przyczynę tragedii. Jednak główną winę dostrzega w jej niegotowości na macierzyństwo. Najmocniejszą sceną ukazującą sprzeczne emocje młodej matki jest ta, w której niemowlę płacze i krzyczy w wózku, ona zaś przystaje z nim obok budowy; jęki chłopca mieszają się z hałasem remontu.

Niegotowość do podjęcia się roli matki i analiza możliwości wyboru pojawia się w wielu filmach, między innymi w *Niedosycie*, *Nigdy, rzadko, czasami, zawsze* (*Never, Rarely, Sometimes, Always*, reż. Eliza Hittman, 2020, USA), *Najgorszym człowieku na świecie* (*Verdens verste Menneske*, reż. Joachim Trier, 2021, Norwegia-

¹⁰ Święto obchodzone w hiszpańskiej miejscowości Buñol (w prowincji Walencja), podczas którego uczestnicy obrzucają się pomidorami.

-Francja-Szwecja-Dania) czy w *Świętej Frances* (*Saint Frances*, reż. Alex Thompson, 2019, USA). W ostatnim z wymienionych filmów jest także wątek przyznania się do własnych słabości związanych z trudami macierzyństwa. Bohaterki mają odwagę przyznać, że nie z wszystkim dobrze sobie radzą, że pojawia się paleta emocji, o której chciałyby móc powiedzieć głośno bez obawy uznania ich za złe matki. *Święta Frances* opowiada o trzydziestoczteroletniej kobiecie, która zastanawia się, co zrobić ze swoim życiem — esencją tego poszukiwania poznamy, gdy bohaterka wpisuje w wyszukiwarce: „zblizam się do skończenia trzydziestu pięciu lat i nie mam pojęcia”. Widzimy fragment procesu jej poszukiwań: kobieta znajduje pracę polegającą na opiece nad kilkuletnią dziewczynką w okresie letnich wakacji, poznaje chłopaka, z którym jednak — jak sama wskazuje — nie łączy jej nic poważnego. Próbuje wyrwać się ze schematu przyszłej żony i matki, ale tak naprawdę nie ma pojęcia, co naprawdę chciałaby robić w zamian.

Podobna w pewien sposób jest historia bohaterki filmu *Kiedys było bosko* (*I Used to Go Here*, reż. Kris Rey, 2020, USA). Na początku wiemy o niej trzy rzeczy: powoli zbliża się do czterdziestki, niedawno rozstała się z narzeczonym i — co być może najważniejsze, ale o czym dowiadujemy się na końcu — ostatnio się udało jej wydać własną książkę. W związku z premierą publikacji zostaje zaproszona na uczelnię, na której kiedyś studiowała. Jak sama wskazuje, może być to dla niej podróż, podczas której ochłonie po niedawnym rozstaniu i, przede wszystkim, zastanowi się nad tym, co chciałaby robić dalej. W miejscu, w którym mieszka, musi się mierzyć z tym, że jej przyjaciółki są na innym etapie życia niż ona; ikonicznym przykładem tych różnic jest scena robienia zdjęcia — trzy z kobiet obejmują swoje ciążowe brzuchy i przekonują główną bohaterkę, aby w zamian tego objęła napisaną przez siebie książkę.

Wątek ciąży powraca w całym filmie. Jako że najlepsza przyjaciółka kobiety niedługo spodziewa się dziecka, możemy obserwować różnice w etapach ich życia. Główna bohaterka w z a m i a n zbliżającego się macierzyństwa spędza czas z młodszymi o kilkanaście lat od niej studentami. Tańczy na imprezie, na której znalazła się przypadkiem, idzie popływać w pobliskim jeziorze, chodzi w za dużej koszulce pożyczonej od nowo poznanego chłopaka. Zatrzymajmy się jednak na sformułowaniu w z a m i a n. Zauważmy, że wymienione filmy podkreślają możliwość próbowania przez kobietę robienia rozmaitych rzeczy oprócz zostania mamą — jednak zawsze podkreślone jest, że wybór tego „innego” stylu życia skutkuje utratą czegoś. Ale czy na pewno?

Kolejnym aspektem jest decyzja odnośnie do tego, czy wyjść za mąż. Ten aspekt w analizowanych filmach najczęściej bezpośrednio wiąże się z macierzyństwem. W filmie *Mój książę Edward* (*Jin Du*, reż. Norris Wong, 2019, Hongkong) bohaterka nie wydaje się gotowa na ten krok. Jednak przekroczyła już trzydziestkę i styka się ze społecznymi oczekiwaniami. Obraz ukazuje świat, w którym kobieta ma wybór tego, co chciałaby robić w życiu, ale tylko do pewnego momentu. Później presja

społeczna na zamążpójście i macierzyństwo stanie się intensywna. Ostatnia scena, w której bohaterka zostawia partnera i sama je posiłek w restauracji, informuje nas, że to jest ten moment, w którym kobieta jest szczęśliwa, a co najmniej wolna, sama może decydować o swoim życiu.

W podobny sposób stereotypy rozgrywa bohaterka filmu *Nasze ciało* (*A-weo-ba-di*, reż. Han Ka-ram, 2018, Korea Południowa): jak bohaterki *Kiedys było bosko* i *Świętej Frances* nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w życiu. Po rozstaniu z chłopakiem nie podchodzi do egzaminów, a gdy matka odcina ją od pomocy finansowej, znajduje tymczasową pracę w biurze i — przede wszystkim — zaczyna biegać. Bieganie jest połączeniem nacisku w społeczeństwie koreańskim na wygląd z próbą głównej bohaterki odcięcia się od tego wzorca — zdaje się ona biegać wyłącznie dla siebie.

Inaczej jest w przypadku bohaterek filmu *Kropła piękna* (*Gi-gi-goe-goe Seong-hyeong-su*, reż. Kyung-hun Cho, 2020, Korea Południowa). Tutaj podporządkowanie się wzorcom tego, co jest ładne — jest podstawowym wyznacznikiem działania kobiet. W tym świecie kobieta jest odbiciem swego wyglądu, wszelkie cechy osobowości, doświadczenia — pozostają bez znaczenia. Twórca wykorzystuje poetykę horroru w celu pokazania zagrożeń wynikających z przesadnego dążenia do iluzorycznego wzorca piękna, cała historia zaś koresponduje z tym, co pisał John Berger na temat samoobserwacji kobiet¹¹. W gruncie rzeczy bohaterki nie dążą do piękna, by przypodobać się mężczyznom, lecz aby zaimponować sobie nawzajem.

Pojawiają się też historie opowiadające, co może stracić kobieta, która jest żoną i matką, ale która unika konfrontacji ze świadomością, że jej małżeństwo to farsa. Taki wątek pojawia się w filmie *Shiva Baby* (reż. Emma Seligman, 2020, USA); młodziutka Danielle przychodzi na stypę i spotyka na niej mężczyznę, z którym parę godzin wcześniej odbyła stosunek seksualny. W miarę rozwoju akcji dowiadujemy się, że mężczyzna znajduje się w związku małżeńskim i ma małe dziecko. Poznajemy również żonę bohatera — między nią a Danielle pojawia się rodzaj nieokreślonego konfliktu. Życie pierwszej z nich jest poukładane: kobieta łączy macierzyństwo z karierą zawodową, realizuje swoje pasje, na pierwszy rzut oka czuje się spełniona. Dostrzegamy jednak, że bycie żoną i matką stanowi dla niej rodzaj pewnego schematu, który ma podkreślić, jak dobrze radzi sobie w życiu. Dla niej nie ma odwrotu — nawet jeżeli jej małżeństwo jest dysfunkcyjne, woli pozostać w związku, aniżeli porzucić dotychczasową strukturę. Jej emocje korespondują z gatunkowymi nawiązaniami do thrillera i czarnej komedii, które pojawiają się w *Shiva Baby*. W niektórych scenach Danielle jest wręcz nękana, co więcej — rozdarła między potrzebą przyznania się do romansu a naciskami mężczyzny, aby zatrzymać wszystko

¹¹ W świetle jego słów kobieta z wielkim trudem może wyzwolić się spod władzy męskiego spojrzenia, nakłada bowiem na siebie brzemię samoobserwacji; sama patrzy na siebie metaforycznym, oceniającym ją wzrokiem. Zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 46.

dla siebie. Jest zagubiona również pośród decyzji w kwestii swojej dalszej ścieżki życiowej — patrząc jednak na fałsz w relacji małżeńskiej, z którą ma do czynienia — zdaje się postanowić, że nie chciałaby w przyszłości znaleźć się w podobnej strukturze. Ostatecznie to Danielle odważa się porzucić schemat i spróbować ułożyć sobie życie na własnych warunkach, poza stereotypową rolą kobiety.

W wielu filmach to relacje przyjacielskie są dla bohaterek istotniejsze niż związki romantyczne, czego dobrym przykładem jest *Frances Ha* (reż. Noah Baumbach, 2012, USA). Początkowo może nam się wydawać, że będzie to historia o przyjaźni dwóch dwudziestoparolatek — Frances i Sophie. W sekwencji otwierającej obserwujemy drobne rzeczy, które kobiety robią wspólnie, jak bijatyki na niby, gotowanie, bieg przez nowojorskie ulice i palenie papierosów w otwartych oknach. Później słuchamy ich rozmów, podejmujących wszelkie tematy i pozbawionych jakiegokolwiek niezręczności czy wstydu we wzajemnej wymianie doświadczeń. Główna bohaterka wydaje się zupełnie zadowolona ze swojego życia — takim, jakie jest. Frances marzy, aby zostać tancerką albo wymyślać układy choreograficzne, ale na razie wystarcza jej uczenie dzieci podstawowych figur i spędzanie czasu z najlepszą przyjaciółką. W swojej poetyce film przywołuje francuską Nową Fala. W filmach tego nurtu bohaterowie — między innymi — spotykali się w kawiarniach, aby porozmawiać o życiu, a dążenie do celu było dla nich o wiele ważniejsze niż cel sam w sobie. Taka jest właśnie Frances: roztrzepana, zwracająca uwagę na piękno drobnych chwil, spełniająca się w małych rzeczach. Niestety, wszystko do czasu, aż jej przyjaciółka zaczyna nowy etap życia. Szybko pojawiają się negatywne emocje: poczucie zdrady i rywalizacja, z której istnienia bohaterka wcześniej nie zdawała sobie sprawy.

Noah Baumbach stworzył historię pełną ruchu. Frances tańczy i podskakuje, biegnąc przez pasy, jeździ rowerem po Sacramento, kolejne sceny toczą się w tle podróży pociągiem. Niektóre chwile wręcz prześlizgują się przed naszymi oczami, jak świąteczna wycieczka Frances do rodzinnego domu. Intensywność filmowego ruchu w filmie *Frances Ha* można połączyć z upływem czasu, który główna bohaterka chciałaby po prostu zatrzymać. Nie dlatego, że boi się starości, ale dlatego, że życie przyjaciół wokół niej się zmienia: wchodzi w nowe relacje, zawierają związki małżeńskie i decydują się na dziecko — i nie w tym rzecz, że kobieta chciałaby tego samego. Przyjaciele zmieniają swoje życia, a to oznacza, że w nim nie ma miejsca dla niej. W trakcie filmu obserwujemy proces przemiany Frances. Ale jest to transformacja, którą dziewczyna próbuje przeprowadzić na własnych zasadach, nie wpadając w schemat narzucony jej przez społeczeństwo.

Twórca filmu *Frances Ha* podejmuje wątek stereotypowego ujęcia roli kobiety także w innych dziełach. W monologu z *Historii małżeńskiej* (*Marriage Story*, reż. Noah Baumbach, 2019, USA) bohaterka grana przez Laurę Dern przyrównuje społeczne role i oczekiwania wobec matki i ojca do Boga i Matki Boskiej. Kobieta nie może pozwolić sobie na najmniejszy błąd, bo to wizja matki jest tą, która bezwzględnie się poświęca. W tej samej metaforze ojca — prawie w ogóle nie ma.

PRZESTRZENIE MŁODOŚCI: WIZJA ROLI KOBIETY A KINO MŁODZIEŻOWE

Ciekawym polem badawczym może być współczesne ukazanie roli kobiety w kinie młodzieżowym¹², czyli — w dużym uproszczeniu — poruszającym wątki poszukiwania tożsamości, przemiany i dojrzewania. W tego typu filmach nie dziwi wcielanie się przez bohaterki w wiele ról — na pewnym poziomie szukają tej najlepszej dla siebie. Warto podkreślić, że tak jak wskazuje Karolina Kostyra, kategoria *coming of age* (filmy o dorastaniu) może być ujmowana szeroko¹³. Nie jest też konieczne, aby wątki o dojrzewaniu były w obrazie najistotniejsze, aby móc przywołać go w kontekście problemów, z jakimi borykają się młode bohaterki. Tak jest na przykład w serialu *Gambit królowej* (*The Queen's Gambit*, reż. Allan Scott, Scott Frank, 2020, USA). Z jednej strony, głównym motywem opowieści są szachy — ale na tę grę patrzymy z perspektywy dojrzewającej bohaterki Beth Harmon. Z drugiej, dziewczyna wydaje się świadomie wykraczać poza stereotypowe role kobiety — warto to podkreślić, pamiętając, że historia jest osadzona w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych. Harmon zajmuje się „męską grą”, a przynajmniej musi się mierzyć z początkowym deprecjonowaniem jej jako szachistki. Gdy walczy o swoją pozycję, oczekuje, że inni przez lata będą patrzeć na nią jak na najlepszego gracza. Nie jak na najwybitniejszą szachistkę, tylko szachistę — a zatem, że jej płeć nie będzie miała znaczenia w perspektywie oceny jej jako gracza.

Istotnym aspektem w przestrzeni kina młodzieżowego są różnice w postrzeganiu kobiet i mężczyzn. W serii *Do wszystkich chłopców, których kochałam* (*To All the Boys I've Loved Before*, reż. Susan Johnson, 2018, USA) zostaje podjęty wątek sfilmowania domniemanego zbliżenia seksualnego pary bohaterów. Dziewczyna spotyka się z mocną krytyką, wypytywaniem przez nauczycieli, niewybrednymi komentarzami, które płyną w jej stronę od kolegów i koleżanek. Współuczestnictwo chłopaka pozostaje właściwie bez znaczenia, on nie musi mierzyć się z konsekwencjami wydarzeń. We wspomnianym zaś filmie *Moxie* główna bohaterka podejmuje walkę w związku ze stereotypami na temat tego, jak mogą zachowywać się uczniowie, a jak uczennice. Zaczyna się od seksistowskich żartów, jakich dopuszcza się jeden z chłopaków wobec nowej dziewczyny w klasie. Koleżanka zaleca jej niereagowanie, wtedy on znajdzie sobie nową ofiarę. Bohaterka zatrzymuje się, słysząc te słowa, i odpowiada: „Ale dlaczego miałabym tak zrobić?”.

¹² Na temat filmu młodzieżowego pisze Karolina Kostyra. Wskazuje na niejednoznaczność terminologii w tym zakresie: „Autorzy, nierzadko mając na myśli film o dojrzewaniu, piszą o »filmie młodzieżowym« lub, co gorsza »filmie dla młodzieży«. [...] Do jednej szuflady wrzuca się tym samym nie tylko *high school movie* (film o liceum), *teen movie* (film o nastolatkach) czy *sex comedy* (seks-komedie), ale również filmy muzyczne, subkulturowe, kontestacyjne i opowieści o dorastaniu”, *eadem*, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Katowice 2019, s. 9.

¹³ *Ibidem*.

W filmie porusza się brak reakcji na pewne zachowanie, co skutkować może przejściem od pojedynczych niemiłych żartów do dręczenia, a w wypadku tego konkretnego filmu nawet do gwałtu. Młode bohaterki z *Moxie* walczą, aby o pewnych rzeczach mogły mówić głośno, aby nie były traktowane niesprawiedliwie w przeciwieństwie do uczniów. W serialach młodzieżowych pojawiają się również wielopoziomowe analizy przejawów dyskryminacji. Bohaterka *Szukając Alaski* (*Looking for Alaska*, reż. Josh Schwartz, 2019, USA) porusza kwestie nierówności społecznych w dużej mierze wynikających z wyglądu i pochodzenia. Jej przyjaciel odpowiada: „Powiedziała ładna białaska”.

Jedno jest pewne: we współczesnym filmie młodzieżowym punkt ciężkości nierzadko został przeniesiony na bohaterkę — z wcześniejszej towarzyszkę protagonisty w integralną postać. Pojawiają się akcenty perspektywy feministycznej, jak w *Łatwej dziewczynie* (*Easy A*, reż. Will Gluck, 2010, USA), *Zakochanej złošnicy* (*10 Things I Hate about You*, reż. Gil Junger, 1999, USA) i *Moxie*; najistotniejszym wątkiem staje się przyjaźń, tu: *Szkoła melanżu* (*Booksmart*, reż. Olivia Wilde, 2019, USA), która może istnieć jednocześnie jako przykład złych tłumaczeń tytułów na język polski. Szczególny aspekt podkreślenia problemów młodych bohaterek dają ostatnio seriale, jak *Sex Education* (reż. Laurie Nunn, 2019, Wielka Brytania), *Euforia* (*Euphoria*, reż. Sam Levinson, 2019, USA) i — na polskim gruncie — *Sexify* (reż. Piotr Domalewski, Kalina Alabrudzińska, 2021, Polska), aby wymienić tylko te trzy.

Można dostrzec, że walka ze stereotypem roli kobiety w kinie współczesnym przebiega na wielu poziomach — z jednej strony dostrzegamy zmianę rozłożenia akcentów w kinie i głównego nurtu, i w produkcjach niezależnych, z drugiej: wskazana walka może przebiegać zarówno na zasadzie poruszania pomijanych wcześniej tematów, jak i w formie filmowej — czyli w wymiarze tego, w jaki sposób te historie są opowiadane.

FIGHTING THE STEREOTYPE OF THE ROLE OF WOMEN IN CONTEMPORARY CINEMA

Summary

The aim of the article is to review contemporary films portraying women and to consider what problems female characters face and how they are presented. A significant part of the analysis is focused on portrayals of the struggle against the stereotypes to which the protagonists are subject — and assessing how much film has changed in that regard over the years, both diegetically and extra-diegetically. The article also looks into the form of selected (color) films, the images of marriage and motherhood, as well as the search for clues in youth cinema.



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Bogusław Paż

ORCID: 0000-0002-4667-8509

Uniwersytet Wrocławski

TOŻSAMOŚĆ „ŁAWICOWA” W FILMIE BARWY OCHRONNE KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.8>

WSTĘP

Przedmiotem artykułu jest kwestia tożsamości społecznej na przykładzie filmu Krzysztofa Zanussiego *Barwy ochronne* (1976). Rozważam ją w kontekście głównych, zasadniczo różnych modeli filozoficznych tożsamości wypracowanych zarówno w tradycji klasycznej (Platon, Arystoteles), jak i kolektywizmu oraz determinizmu Karola Marksa. Rodzaj tożsamości, z jakim mamy do czynienia w tym filmie — wbrew temu, czego moglibyśmy się spodziewać po jego reżyserze¹ — tylko częściowo nawiązuje do tradycji realistycznej filozofii Arystotelesa, a w jeszcze mniejszym stopniu do ujęcia Platona.

Główna teza artykułu brzmi: reżyser w filmie *Barwy ochronne* przyjmuje swoisty rodzaj tożsamości społecznej, który nie jest w pełni identyczny z żadnym z wymienionych klasycznych modeli. Nazwałem ją tożsamością ławicową. To fenomenalna, procesualna i dynamiczna forma tożsamości, która ujawnia się stopniowo i sytuacyjnie. Ma ona charakter kolektywistyczny, jednak nie w sensie marksistowskim, to jest ekonomiczno-klasowym. Reżyser ukazał ją w filmie poza

* Niniejszy tekst powstał w ramach stypendium Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, którego celem jest napisanie monografii pt. *Arystokrata Zanussi i następcy Protagorasa. Esej o filmie i filozofii*.

¹ Krzysztof Zanussi w czasie swoich studiów filozoficznych na Uniwersytecie Jagiellońskim był studentem wybitnego fenomenologa-realisty, profesora Romana Ingardena. Realistyczne rozumienie człowieka jako psychofizycznej jedności dominuje we wszystkich filmach autora *Barw ochronnych*.

kontekstem klasowym, przez sięgnięcie do ahistorycznej natury i struktury osobowej człowieka, która ujawniają się w działaniu. W tej naturze odnalazł i poddał tematyzacji jedną z form bycia tego, co Arystoteles nazywał bytem społecznym (*politikon dzōon*)² człowieka. Bohaterowie filmu nabywają tożsamości w kontekście społecznym, tworzonym przez struktury mikro społeczne (rodzina, pary kochanków, grona przyjaciół, bliższe środowisko pracy itp.). W tym kontekście znany z innych, wcześniejszych i późniejszych filmów arystokratyzm (gr. *aristoi* — dosł. ‘najlepsi’) reprezentowany przez Zanussiego, czyli pogląd o dziejowo wyróżnionej i prymarnej roli najwybitniejszych jednostek w tworzeniu kultury³, wyraża się tu w stawianiu pytań o obiektywne wartości (prawda, dobro), moc indywidualnego sumienia (rozeznanie naczelnych zasad działania), a w szczególności o autonomię jednostki w jej walce z silniejszym i przeważnie zdeprawowanym moralnie tłumem (kolektyw).

Natomiast uwzględniając pozafilmowe, historyczne realia powstawania filmu, czyli półmetek ery gierkowskiej, warto zaznaczyć, że po pierwsze, zaprezentowana w filmie oryginalna wykładnia tożsamości społecznej jednostki stoi w kontrze względem koncepcji marksistowskiej, i po drugie, ukazany w filmie obraz relacji społecznych jest daleki od optymizmu ówczesnej propagandy, mówiącej o stałym procesie zacieśniania się więzi społecznych i pokoleniowych. Kiedy powstawały *Barwy ochronne*, to jest w 1976 roku, w oficjalnym nurcie ideologii PRL trwały jeszcze echa dyskusji marksistów nad pozycją jednostki⁴ w społeczeństwie i w dziejach. Natomiast w obszarze politycznym rozpoczynał się proces erozji komunistycznej utopii, którego wyrazem były wydarzenia czerwcowe tego roku w Radomiu z udziałem dwudziestu tysięcy robotników spacyfikowanych przez oddziały ZOMO. Film ukazuje psychologiczno-moralne podłoże tej erozji, środowisko zaś, w którym przebiega jego akcja, przypomina oko cyklonu. W pewnej analogii do wiersza Zbigniewa Herberta można by je nazwać „piekłem naukowców”⁵ — azyłem „pełnym luster, instrumentów i obrazów”, w którym Belzebub dba o swoich podopiecznych,

² Greckie słowo *dzōon* oznacza dosłownie zwierzę, przymiotnik *politikon* zaś jest znaczeniową koniunkcją tego, co społeczne i zarazem polityczne w sensie przynależności do struktury greckiej *polis*. Zob. Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, 1253a, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, oprac. M. Szymański, Warszawa 2006.

³ Jest to główna teza pracy monumentalnej pracy filologa klasycznego i jednego z największych znawców starożytności W. Jaegera *Paideia*, przeł. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001.

⁴ Zob. na ten temat pracę A. Schaffa, *Marksizm a jednostka ludzka. Przyczynek do marksistowskiej filozofii człowieka*, Warszawa 1965. Kontrapunktem względem niej było dzieło kard. K. Wojtyły *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2020 (1969¹). To synteza realistycznej i personalistycznej antropologii, z perspektywy której ten i wszystkie inne filmy K. Zanussiego zostały wyłożone przez M. Legana w *Wojtyła/Zanussi. „Osoba i czyn” w filmie*, Częstochowa 2019, zob. zwł. s. 159–184.

⁵ Z. Herbert, *Co myśli Pan Cogito o piekle*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 435.

dając im „spokój, dobre wyżywienie i absolutną izolację od piekielnego życia”. Jak się okaże, ta izolacja jest jedynie pozorna, gdyż podopieczni piekielne życie sami sobie stwarzają.

I. FABUŁA FILMU

Akcja filmu toczy się w ośrodku sportowo-wypoczynkowym, do którego przyjechali uniwersyteccy wykładowcy (językoznawcy) i ich studenci. Celem spotkania jest prezentacja referatów przez studencką młodzież i wyłonienie z nich przez kadrę naukową, obecną na sympozjum, najlepszego. Reżyser ukazuje całe środowisko i akcję rozgrywającą się w nim w sposób na wskroś realistyczny. Myślę, że w dużej mierze i dziś na odbywających się współcześnie sympozjach można z powodzeniem zarejestrować większość scen, jakie można zobaczyć w omawianym filmie. Młodzież studencka jest żywiołowa i spontaniczna. Zarazem jednak nie grzeszy zdyscyplinowaniem, dojrzałością, ale także elementarnym rozsądkiem, już tak samo etycznie zdeprawowana jak reszta (Docent „Jeśli chodzi o tych ludzi, to są już, proszę pana, takimi samymi konformistami jak nie przymierzając pan i ja...”)⁶. Kadrę naukową zaś tworzą intelektualne miernoty i plagiatorzy, żyje ona w feudalnych relacjach, lubuje się tytułomanią, jest skłócona i skoncentrowana na absurdalnych intrygach. O jednych i drugich niemal niczego nie wiadomo: ani z jakich wywodzą się klas społecznych, ani jaką historię mają ich rodziny itp. W filmie jawią się jako ludzie „bez właściwości”, nabierający określoności dopiero w trakcie akcji, której przebieg i dynamikę kontroluje mefistofeliczny docent Jakub Szelestowski, pełniący funkcję kierownika naukowego obozu. Jego oponentem jest młody i naiwny asystent — magister Jarosław Kruszewski (Piotr Garlicki), dopiero rozpoczynający karierę naukową pod opieką naukową (promotora) rektora uczelni.

Obie postaci przez cały film prowadzą z sobą dysputę światopoglądowo-filozoficzną, reprezentując w niej dwa, jednak jak się okaże: pozornie różne względem siebie stanowiska. Szelestowski jest człowiekiem równie bardzo inteligentnym jak cynicznym. Nade wszystko skrajnie konformistycznym, posługującym się kłamstwem jako podstawowym narzędziem komunikowania i działania („Kłamstwo jest tylko opakowaniem, w środku są fakty i one się liczą” [SC, 391]). Kruszewski natomiast do pewnego stopnia jest karykaturalnym negatywem tamtego: naiwny i niezbyt lotny intelektualnie „idealista”. Towarzysko i poznawczo izoluje się od otoczenia, przez co nie rozumie praw nim rządzących. Na obozie zajmuje się studentami, ich zameldowaniem i aprowizacją. Niewielka różnica wieku między nim a studentami sprawia, że początkowo dość dobrze się z nimi komunikuje i ich rozumie. Od początku jednak ujawniają się napięcia i intrygi środowiska naukowego. Zaczyna się od problemu

⁶ W tekście scenariusza K. Zanussi, *Scenariusze filmowe*, Warszawa 1978 (dalej: SC), s. 386.

z zameldowaniem studenta, który przybył dzień po terminie i który okazuje się wychowankiem naukowca nielubianego przez rektora. Na obóz, mimo zredukowania zaproszeń, nie przybywają naukowcy z konkurencyjnych ośrodków naukowych, gdyż — jak później się okaże — rektor umyślnie nie wysłał do nich zaproszeń itp. Środowisko naukowe jest dalekie od klasycznej wizji *philosophon agora*, gdyż składa się — jak powiedziano — z ludzi bez intelektualnego polotu, a nade wszystko zdeprawowanych i pozbawionych moralnego kręgosłupa. Dotyczy to wszystkich, z magistrem Kruszewskim włącznie, który z wyrachowania usiłuje uwieść młodą Brytyjkę. Fabuła osiąga punkt kulminacyjny w chwili prezentacji przez studentów swoich referatów. Widzimy wtedy dwie postaci, które reprezentują dwa typy studentów: pierwszy to typ urodziwej prymuski o kobiecych kształtach, która nie tyle głęboko opanowała badany przedmiot, ile żargon naukowy, którym się go ujmuje. W rezultacie epatuje werbalizmem, szybko i skutecznie znużając całe audytorium. Po niej, na zasadzie kontrpunktu, pojawia się student z „wrogiego” ośrodka naukowego (Toruń), który z pasją, w żywy i oryginalny sposób, przedstawia swój naukowy koncept, wywołując uznanie zwłaszcza młodej części słuchaczy. Ten koncept nie ma w jego wydaniu zbyt głębokich teoretycznych podstaw⁷, ale student ów braku nadrobienia zaangażowaniem i spontanicznością. W czasie obrad jury konkursu, złożonego wyłącznie z kadry naukowej, pojawiają się spory i kontrowersje co do tego, komu przyznać wygraną. Kruszewski jednoznacznie opowiada się za studentem z Torunia, jednak w efekcie intrygi Szelestowskiego i strachu kadry przed rektorem reszta wybiera młłą intelektualnie studentkę z Warszawy. W trakcie ogłoszenia wyników konkursu dochodzi do skandalu, gdyż wyróżniony na końcu student z Torunia — nawiązując do motywu z Dostojewskiego — ugryzł w ucho rektora, czym rozpoczął ciąg swoich szaleńczych zachowań zakończonych zatrzymaniem przez milicję i przymusową eksmisją z obozu. Tymczasem młody magister wraz z rozwojem akcji zaczyna coraz lepiej rozumieć się intryg i stopień własnego w nie uwikłania. To, że mimowolnie staje się integralnym elementem gry, którą zastał, zanim to zrozumiał, poznał jej zasady i instrumenty. Jeśli chodzi o te ostatnie, to jednym z najważniejszych jest maskowanie się, czyli tytułowe „barwy ochronne” i kłamstwo.

II. METODA „PERYPATETYCKA” ROBIENIA UJĘĆ FILMOWYCH

Autorem zdjęć jest Edward Kłosiński (1943–2008). Jak sam mówił o tym w jednym z wywiadów, dla kamerzysty w wypadku filmu *Barwy ochronne* ukazany

⁷ Spór wywołany referatem studenta nawiązuje do dialogu *Kratylos* Platona i dotyczy dwóch alternatywnych względem siebie modeli wyjaśniania genezy języka: jako czegoś całkowicie konwencjonalnego (gr. *thesei*) lub jako struktury, która jest czymś naturalnym (gr. *physei*), w naturze mającym swoją podstawę. Za pierwszym rozwiązaniem opowiadał się między innymi marksizm (Docent kontraktowy), student z Torunia zaś zaproponował rozwiązanie zbliżone do rozwiązania platońskiego.

w filmie z jednej strony „problem jest bardzo wspaniały”, z drugiej „polega on na tym, że dwóch panów rozmawia ze sobą. I teraz powstał [inny] problem, co [z tym] zrobić...? No, niby można postawić kamerę i dwóch panów by usiadło w fotelu, i opowiedziało sobie ten film. I myślę, że byłby on równie jak gdyby interesujący, ponieważ to, co mówią, jest na tyle frapujące, że zajęłoby widza”⁸. Szukano więc sposobu, jak zdynamizować obraz, którego treść z natury jest dość statyczna. Po dwóch dniach prób na planie zdjęciowym operator kamery wspólnie z reżyserem ustalili metodę robienia zdjęć, którą ten drugi opatrzył szlachetną i historyczną nazwą „perypatetyckiej”⁹. Chodziło o to, aby operator, cytując, „wziął kamerę na ramię” i chodził bardzo blisko za wypowiadającymi swoje kwestie aktorami, często wręcz pesząc ich swoją obecnością. „Ja wkroczyłem jako trzecia osoba między nich” — mówił Kłosiński. Co ważne: zarówno reżyser, jak i operator po zakończeniu nagrań uznali, że ten sposób robienia zdjęć był najbardziej odpowiedni względem zawartości filmu. Dodatkowym zabiegiem w robieniu zdjęć było zastosowanie specyficznego obiektywu, o czym za chwilę. Wszystko razem przekłada się na szczególny odbiór filmu przez widza, a mianowicie daje efekt szczególnej, bo fizycznej bliskości względem ukazujących się na ekranie bohaterów. Ponadto wywołuje zamierzone przez reżysera „przymuszone” nakierowanie uwagi widza na poszczególne obiekty, jak: twarze bohaterów, ich mimikę i wykonywane przez nich gesty, częstokroć niemal usuwając do minimum z pola widzenia wszelkie tło, aby tej uwagi nie rozpraszało. Innymi słowy: widz ogląda film i widzi na ekranie dokładnie tyle i to, co ma zobaczyć.

III. MUZYKA

Muzykę do tego filmu, jak wielu innych Zanussiego, napisał Wojciech Kilar (1932–2013). Trzeba przyznać, że film miał i w tym przypadku, podobnie jak reżyserii, scenariusza i zdjęć, wyjątkowe szczęście. Nie tylko rok wcześniej (1974) Kilar napisał chyba swoje najlepsze dzieło z obszaru muzyki filmowej, za co został uhonorowany w Gdańsku (1975) nagrodą za muzykę do arcydzieła Andrzeja Wajdy *Ziemia obiecana* (1974), ale i tu wykazał się prawdziwym artyzmem.

Muzyka i jej funkcje w filmie. Już oglądając początkowe kadry filmu z informacjami o jego twórcach, muzyka zwraca na siebie uwagę, gdy na ekranie ukazują się rysunki zwierząt: gadów, płazów, ptaków itp. Temu pokazowi

⁸ *Operator Edward Kłosiński o pracy na planie filmów Krzysztofa Zanussiego „Barwy ochronne” i „Spirala”*, PR, 28.02.1978, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2668025,Barwy-ochronne-Zanussiego-Kino-moralnego-pojedyunku> (dostęp: 14.08.2021).

⁹ Określenia „perypatetycki” (gr. *peripatetikos* — dosł. ‘przechadzający się wokół’) używa się w odniesieniu do Arystotelesa, „metody” prowadzenia dysput filozoficznych w jego szkole filozoficznej — Lykeionie (Liceum), polegającej na spacerowaniu wspólnie z wypowiadającym swoje kwestie wykładowcą i dyskutowaniu z nim w trakcie wypowiadanych przez niego kwestii.

towarzyszy bowiem budząca pewien rodzaj niepokoju muzyka, która przywołuje mimetyczne skojarzenia ze zdeformowanymi odgłosami tychże zwierząt, zwłaszcza piskiem zaniepokojonych ptaków, które w filmie pojawiają się stosunkowo często. Już od początku widz doświadcza, że muzyka jest istotnym komponentem filmu, który tworzy jego część, ale także stymuluje percepcję obrazu. W ten sposób muzyka n a s t r a j a widza, każąc mu być uważnym i przytomnym w odbiorze, wprowadzając w stan podobny do tego, jaki przeżywają pokazane zwierzęta, gdy czują się zagrożone. Ten zabieg określonego nastrojenia widza powoduje, że odbiorca trwa w stanie ciągłego napięcia i niepokoju aż do samego końca filmu. Ponadto efekt niepokoju jest wzmocniony przez zastosowanie obiektywu szerokokątnego, co wprawdzie nieco deformuje obraz, ale dobrze sprawdza się nie tylko przy pokazywaniu obiektów z bliskiej odległości w ciasnym pomieszczeniu — na przykład sceny w pełnej osób stołówce, lecz także w plenerze: sceny czynionych przez Szelestowskiego obserwacji przyrody, kąpiących się studentów itp. W dalszej części filmu nie mamy już muzyki towarzyszącej obrazowi, ale muzykę incydentalną¹⁰ — słyszymy ją w tle przedstawionego świata, bo któryś z bohaterów filmu gdzieś ją włączył. Tak jest na przykład przy dialogu Szelestowskiego i Kruszewskiego bezpośrednio po zakończeniu obrad jury konkursu odbytego na balkonie — w tle słyszymy przebój Maryli Rodowicz *Sing-Sing*. Muzykę tę można potraktować jako swoisty komentarz do słów Docenta i jego mefistofelicznej postawy¹¹. Generalnie, muzyki w filmie jest stosunkowo mało — w głównej części filmu słyszymy jedynie naturalne głosy osób i dość często odgłosy ptaków, które towarzyszą rozmowom obu naukowców.

Muzyka i świadomość towarzysząca percepcji. W teorii percepcji ten element-składnik filmu, jakim jest obecna w tle muzyka, w epistemologii nazywany jest ś w i a d o m o ś c i ą t o w a r z y s z ą c ą lub t ł a. Jest ona podmiotowym przeciw-biegunem tego, co w trakcie oglądania stanowi przedmiot (centrum) percepcji filmu. Podczas gdy podstawowa składowa percepcji, czyli nasza uwaga, jak wiązka lasera zmierza na zewnątrz do poszczególnych konkretnych obiektów quasi-rzeczywistości¹² świata przedstawionego w filmie, to świadomość towarzysząca tej percepcji rejestruje t ł o wzrokowe i słuchowe, i odpowiednio n a s t r a j a widza, stymulując tę percepcję. Nade wszystko dzięki niej widz stale ma świadomość siebie, tego, że j e s t, a przy tym ilekroć coś widzi, to w i e, czyli ma towarzyszącą widze-

¹⁰ Tak ją się określa w teorii filmu zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 178–180.

¹¹ Zapewne tak w czasach, kiedy znany był ten przebój, odbierana była ta muzyka. Warto tu przytoczyć początkowe słowa tej już zapomnianej piosenki: „Sing-Sing nazywają go,/ bo ma w oczach coś takiego samo zło,/ nie hoduje zbóż, ma w kieszeni nóż,/ a ja nie wiem po co [...]”.

¹² Mowa o quasi-rzeczywistości, czyli o j a k b y -rzeczywistości, gdyż z definicji nie jest to prawdziwa rzeczywistość, z jaką mamy do czynienia w świecie codziennym, fizycznym. Odpowiednio — skorelowaną z nim percepcję w epistemologii nazywa się quasi-percepcją.

niu świadomość tego, że widzi, i ilekroć słyszy, to ma świadomość słyszenia — dokładnie: tego, że słyszy, gdy dobiega doń dźwięk z głośników. To jest ten sam rodzaj świadomości, który towarzyszy aktom naszego działania: wykonując jakieś działanie, mamy towarzyszącą mu świadomość, rodzaj wiedzy (łac. *scientia*), która jest dana wspólnie — po łacinie ten moment oznaczany jest przedrostkiem *con-* — z dokonywaną aktualnie czynnością. Późnoklasyczna filozofia ten fenomen życia wewnętrznego oznaczyła słowem *conscientia*, które tłumaczymy jako *sumienie*.

Niepokój, *sumienie*, *tożsamość*. Okazuje się jednak, że nie tylko docierająca do nas z zewnątrz muzyka w określony sposób nas nastraja, wywołując na przykład niepokój, o czym wiedzieli już pitagorejczycy i św. Augustyn¹³, ale nastraja nas także nasze szeroko pojęte działanie w postaci wykonywania określonych czynności i mówienia. W Platońskim *Faidrosie* Sokrates po wypowiedzeniu fragmentu swojej pierwszej mowy o jednym z bóstw (Erosie) uzmysłowił sobie, że popełnił bluźnierstwo. Kiedy się zreflektował, tak to własne doświadczenie ujął: „gdym się wypowiadał, ogarnął mnie jakiś niepokój i jakby się lękałem” (242c–d)¹⁴. Wspomniany niepokój ma charakter czegoś, co w tradycji zostało nazwane głosem wewnętrznym. Przemawia on do nas, gdy na przykład dopuszczamy się czegoś złego. Sokrates mówi: wtedy „zaczął się odzywać pochodzący od bóstwa zwykły u mnie znak — zawsze zaś on powstrzymuje mnie, gdy zamierzam coś czynić”¹⁵. W całej klasycznej filozofii, od starożytności do Hegla, kategoria niepokoju miała kapitalne znaczenie w kwestii fundowania zdolności człowieka do refleksji, a tym samym do świadomości moralnej czynu, czyli sumienia. Ono funduje samoświadomość indywiduum i jego tożsamość. Podmiot zaś tych wymiarów bycia człowiekiem jest niczym innym aniżeli *o s o b ą*.

Muzyka rozpoczyna omawiany film i go kończy. Inna jest jej funkcja na początku, inna na końcu. Najpierw nastraja ona widza, stymulując jego czujność i uważność odbioru, a na końcu filmu wzmacnia przeżywane w trakcie oglądania filmu emocje, zwłaszcza odczucie niepokoju, który ma jednak inną genezę: nie jest nią już muzyka, gdyż tej prawie nie ma, ale on jest rezultatem dokonanego przez widza moralnego osądu ukazanych w filmie wątków fabularnych i ich postaci. To niepokój *m o r a l n y*. Co ciekawe, jak się okazuje, inaczej niż zwykle: nie jest on udziałem żadnego z bohaterów filmu, ale jest to przeżycie, które towarzyszy jedynie widzowi w trakcie ich oglądania. Tu nie tyle bohaterowie filmu przeżywają ów niepokój, gdyż oni jedynie stwarzają okoliczności do podjęcia kwestii moralnych, ile oglądający je widz.

¹³ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku świata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013.

¹⁴ Korzystam z wydania Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Warszawa 1993.

¹⁵ *Ibidem*.

IV. ZAŁOŻENIA FILOZOFICZNE FILMU

Naczelnym filozoficznym założeniem filmu Zanusiego jest przyjęcie w punkcie wyjścia perspektywy pozaklasowego ujęcia ukazanych bohaterów. Do samego końca filmu nie wiemy dosłownie nic na temat ich klasowego pochodzenia. Marksistowski ekonomizm, który określał naturę (świadomość) jednostek, w tym ich tożsamość, przez odniesienie ich do klasy społecznej, czyli: relacji własności lub miejsca w procesie produkcji, nie ma tu żadnego zastosowania. Po drugie, w rezultacie tego zabiegu to, przez co określano w marksizmie ludzką jednostkę i jej — relatywną, bo odniesioną do uwarunkowań społecznych — tożsamość, definiowaną przez Marksa jako „całokształt stosunków społecznych”¹⁶, też tu nie występuje. Używając języka marksizmu, można powiedzieć, że bohaterowie filmu *Barwy ochronne* zostali przedstawieni nie jako klasa, ale jako socjologiczna warstwa społeczna, a konkretnie: jako warstwa inteligencji humanistycznej. „Przecież jesteśmy obaj z zawodu humanistami” (SC, 409) — mówi docent Jakub Szelestowski do magistra Jarosława Kruszewskiego.

Po trzecie, innym odstępstwem od perspektywy narracji marksistowskiej jest ahistoryzm *Barw ochronnych*. Historia na planie filmu nie odgrywa żadnej, w każdym razie pierwszoplanowej, roli. Występuje jedynie w tle. A dokładniej przy okazji, gdy Szelestowski, mówiąc do młodego magistra o czasach, kiedy tamten był dzieckiem, stwierdza, że wtedy i on, to jest Docent, też niszczył ludzi jak teraz czyni to rektor. Historia jednak nie tylko stwarzała okoliczności i nakłaniała do tego, co robił Docent, lecz także uwalniała od odpowiedzialności. Nie jednostki są wszak jej podmiotem, więc nie one ponoszą za nią odpowiedzialność. (Jarosław: „Mówisz, że on [rektor] umiał i umie wykańczać ludzi. A ty nie umiałeś? Jakub uśmiechnął się rozmarzony. — Umiałem. Kiedyś umiałem, ale to bardzo dawno temu. Ciebie jeszcze nie było na świecie [...] — I co? — Nic. Stare dzieje... A potem mi się odechciało... Leniwy jestem. A poza tym...” [SC, 424]).

Po czwarte, inaczej niż w marksizmie, gdzie twierdzi się, że „nie istnieje żadna osoba, jako całość duchowa”¹⁷, postaci filmu nie są tylko determinowanymi społecznie osobowościami, ale nade wszystko osobami, czyli autonomicznymi bytowo podmiotami psychofizycznymi, świadomymi, zdolnymi do refleksji i samo-

¹⁶ To określenie Marksa jest zawarte w jego słynnej *VI tezie o Feuerbachu*: „das menschliche Wesen ist kein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse [wyr. — B.P.]”, K. Marx, *Thesen über Feuerbach* (1845), [w:] K. Marx, F. Engels, *Werke*, t. 3, Berlin 1978, s. 534. W przekładzie polskim: „Ale istota człowieka to nie abstrakcja tkwiąca w poszczególnej jednostce. Jest ona w swojej rzeczywistości całokształtem stosunków społecznych”, K. Marks, *Tezy o Feuerbachu* (przeł. S. Filmus), [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela*, red. I. Strumińska, t. 3, Warszawa 1961, s. 7.

¹⁷ A. Schaff, *Marksizm a jednostka ludzka*, Warszawa 1965 s. 136.

dzielnego (wolnego) działania, wyposażonymi w indywidualne sumienie¹⁸. Gdyby więc postawić pytanie: „skąd wziął się taki zamysł u reżysera i czemu miał służyć?”, to można by pokusić się o odpowiedź w postaci konceptu mającego na celu pewnego rodzaju pozaczasową i pozaklasową uniwersalizację i typologizację postaw i zachowań ukazanych w filmie. Zanussi w ten sposób niczego nie relatywizuje i otwartym tekstem mówi — jak antyczny filozof — jak a jest natura człowieka, dając nam dogodną perspektywę do poznania tego obrazu i oceny jego zasadności. Ukazana zaś w filmie inteligentna społeczność to swoisty mikrokosmos — świat w pomniejszeniu, czyli artystyczna stworzona na zasadzie *pars pro toto* reprezentacja całości. Z perspektywy ówczesnego systemu wszystkie powyższe założenia są reakcyjne, bo — jak mówił jeden z bohaterów filmu, nazwany w scenariuszu docentem kontraktowym — „wydają się śmieszne i pochodzą od obcych naszemu [sc. marksistowskiemu] spojrzeniu poglądów natywistycznych”, a ich inspiracje leżą daleko stąd (SC, 391).

V. PODSTAWA TOŻSAMOŚCI INDYWIDUALNEJ I SPOŁECZNEJ CZŁOWIEKA

Przedmiot niniejszego artykułu — kategoria tożsamości pierwotnie odnosi się do indywiduum: fizycznego, zwierzęcego, ludzkiego. W klasycznej antropologii, której zasadnicze postaci wypracowali Platon i Arystoteles, tożsamość indywidualna, której podstawą jest dusza, *psyche*, ma genetyczny i czasowy prymat względem tożsamości społecznej. Platon przyjmował, że człowiekiem w sensie ścisłym jest sama dusza, która była identyfikowana ze świadomością, ta z kolei podlegała przemianom (metempsychoza), przechodząc w różne formy cielesne. Stąd podstawą tożsamości była sama świadomość, zwłaszcza forma pamięci nazywana anamnezą, ciało (*sōma*) zaś było grobem (*sēma*) duszy i było identyfikowane z nicością tudzież z nieświadomością (*lēthē*). Według zaś Arystotelesa tożsamość była powiązana z duszą pojętą jako czynnik (1) organizujący ciało w uporządkowaną strukturę, (2) ożywiający ciało i jednocześnie (3) będący podmiotem poznania. Ponieważ jest ona w znacznej mierze czymś potencjalnym, zwłaszcza w początkowej fazie rozwoju, to wymaga do swojego urzeczywistnienia tego, co już jest w akcji, czyli co już jest urzeczywistnione. Noworodek od pierwszych dni uczy się tego języka od rodziców, którym oni do niego mówią. Następnie w szkole rozwija swoje rozumienie języka od nauczyciela, który wcześniej posiadał odpowiednią wiedzę na studiach filologicznych itp. Dlatego od samego początku człowiek jest w sposób istotny powiązany z różnymi więziami społecznymi na dwojakim poziomie: mikro w przypadku

¹⁸ W dziejach filozofii było wiele definicji osoby. Podana przez mnie referuje najważniejsze składowe osoby podawane w nich.

rodziny i najbliższego otoczenia, w którym się pierwotnie rozwija, i makro — w dalszej społeczności i państwa. To odniesienie społeczne, które Arystoteles tłumaczył realnym kontekstem rozwoju człowieka, nadaje mu cechy istotowej *politikon dzōon*, czyli zwierzę społeczno-polityczne. Tożsamość, która tworzy się na poziomie społecznym w tej wykładni człowieka, związana jest bezpośrednio ze wskazanym kontekstem rozwoju jednostki w postaci wiedzy, umiejętności i wartości przekazywanych najpierw w domu rodzinnym, a potem w szerszej społecznej wspólnocie.

Natomiast marksistowski kolektywizm traktuje każdą jednostkę jako byt „pochodny” względem społeczności i byt nieprzewycięzalnie niepełny i nieautonomiczny. Na tym właśnie polega totalitaryzm (niem. *Totalität* — całość) marksizmu, że całość, to jest kolektyw, ma bytowy, poznawczy i moralny prymat względem jednostki jako jej części. Szczególnie ważny tu jest wymiar prymatu poznawczego i moralnego. Jednostka, twierdził Marks i jego wyznawcy, nie jest zdolna do samodzielnego i prawdziwego poznania, gdyż jest całkowicie zdeterminowana klasowo, to jest przez kontekst ekonomiczny („baza”) i społeczny (stosunki produkcji). Jedyna forma tożsamości, o jakiej można mówić w marksizmie, to tożsamość klasowego kolektywu. Ktoś ma na przykład tożsamość robotnika przez to, że jest częścią klasy robotniczej, natomiast nie ma czegoś takiego jako tożsamość indywidualna Piotra należącego do tej klasy. Dlatego w marksizmie jednostka rozumie siebie samą nie przez siebie samą, lecz przez klasowy kolektyw, której jest częścią.

VI. BARWY OCHRONNE, CZYLI: MASKOWANIE SIĘ

„Wie pan, najważniejsze jest, aby robić dobrą minę” — mówi w początkowej części filmu docent Szelestowski do magistra Kruszewskiego, instruując go, co ma robić, gdy jest problem. Jak się zdaje, tę wypowiedź można przyjąć za główną zasadę działania¹⁹ nie tylko jego, ale całej kadry obozowej. Ta postawa zawiera w sobie trzy elementy, o których chciałbym obszerniej powiedzieć: pierwszym jest naśladowanie otoczenia jako wzorowanej na przyrodzie taktyce zachowania w społeczności. Drugi to maska w znaczeniu elementu techniki teatralnej. Element trzeci to kategoria natury osoby, do której poznania droga wiedzie przez kategorię maski teatralnej.

Mimesis. Arystoteles w *Poetyce* definiuje dramat jako „*mímēsis prāxeōs*” (1449b24), to jest dosłownie: „naśladowanie działania”. W wypadku owego działania chodziło o codzienne zachowania ludzi w życiu. Naśladowanie jako takie jest sednem Arystotelesowskiej teorii sztuki. Z inną formą naśladowania mamy do czynienia w przyrodzie. Tu naśladowanie (łac. *imitatio*) przybiera formę maskowania się, czyli: dostosowywania się do otoczenia jako tła, dzięki któremu dany organizm przestaje być widoczny. Doskonałym przykładem takiego zachowania

¹⁹ W klasycznej filozofii przez (wewnętrzzną) naturę działania rozumiano naturę danej rzeczy.

jest kameleon, zmieniający swój wygląd w zależności od otoczenia, w którym się znajduje, całkowicie do niego kolorystycznie się dostosowując. Wprawdzie i sztuka naśladuje, i zwierzęta naśladują, ale zachodzi między nimi bardzo ważna różnica w postaci celu: w wypadku sztuki naśladowczej jest nim poznanie rzeczywistości i jej udoskonalanie, celem zaś naśladowania w przyrodzie jest przede wszystkim przetrwanie jako element walki o byt. Szelestowski mówi: „ja bacznie obserwuję przyrodę, a przyrodą rządzi prawo przetrwania, czyli walka o byt. Kto jest, ten zwycięża. Kto ginie, ten nie miał racji...” (SC, 404). Ta walka w przyrodzie jest bezwzględna, więc i sztuka maskowania jako instrument przetrwania jest zupełnie na serio i przybiera różne formy. Mamy sytuacje, gdy na przykład jakiś niejadowity płaz lub ptak udaje (naśladuje) przed drapieżnikiem martwego, aby odwrócić uwagę drapieżnika do swego potomstwa i ocalić swoje życie albo, naśladując wygląd i zachowanie jakiegoś drapieżnika, którym nie jest, przstraszyć napastnika. Innym razem ten sam organizm może — celem ochrony — wejść na drzewo lub na kamień, które mają te same barwy co on, i stać się dla drapieżnika niewidzialnym. Wreszcie — trzeci wariant stosowania techniki maskowania — sam drapieżnik w przyrodzie stosuje tę samą technikę maskowania się, ale w zupełnie innym celu: a mianowicie, aby będąc przez chwilę niewidzialnym dla swojej ofiary, ją skutecznie zaatakować.

Natomiast w świecie ducha (kultury) panuje zasada wolności i ona jest racją naśladownictwa. Dla przykładu: znakomity kompozytor baroku Marcin Mielczewski zgodnie z kanonami w *Canzona prima* wykorzystuje technikę imitacyjną, która sprawia, że słyszymy między innymi głos kukułki, dodatkowo zaś drugie skrzypce powtarzają temat wprowadzony przez pierwsze, często oparty na powtarzanych nutach, później wymieniając się z nimi krótkimi motywami albo prowadząc równoległą melodię. Robił to nie po to, aby przeżyć, lecz ze swojej wolnej woli w celach poznawczo-estetycznych dla nich samych. Właśnie w tworzeniu dla niego samego i poznaniu dla niego samego Grecy upatrywali znamion indywidualnej wolności.

Imitatio vel natura. W wypadku filmu Zanussiego mamy do czynienia z naśladowaniem w drugim znaczeniu, które odnosi się do świata przyrody w podanych trzech wariantach. Tropem wprost wskazującym na przyrodę jest fascynacja nią docenta Szelestowskiego, który w filmie obserwuje przyrodę, fotografuje ją i sam naśladuje mechanizmy rządzące walką przetrwania w niej. W rozmowie z Kruszewskim Docent zapytany, dlaczego interesuje się przyrodą, odpowiada: „Wie pan, przyroda stanowi jedną całość. A człowiek jak ją sobie poobserwuje, to... się może wiele nauczyć. — Szczególnie o nas samych”. Jest on obserwatorem przyrody. Tego rodzaju aktywność Grecy oznaczali słowem *theoria* — uważna, wnikliwa obserwacja. W odróżnieniu jednak od tamtych, którzy obserwowali i poznawali świat dla samego poznania, Szelestowski poznaje go, aby w nim skutecznie działać i panować w nim. To być może dlatego jest on najbardziej przebiegłym uczestnikiem

dzających się intryg, który dzięki tej obserwacji najlepiej opanował sztukę maskowania się w jej wszystkich postaciach.

Choć jest kierownikiem naukowym obozu naukowego, to jednak odmawia przyjęcia funkcji przewodniczącego komisji konkursowej i proponuje tę funkcję magistrowi Kruszewskiemu. W rezultacie: w każdym przypadku to Kruszewski będzie ponosił odpowiedzialność przed rektorem i studentami za wyniki konkursu: i te po myśli rektora, i te sprzeczne z jego intencjami. Takim zabiegiem, który można nazwać przybraniem barw ochronnych, przez odsunięcie się z centrum uwagi i wtopienie w kolektyw, mefistofeliczny docent nie tylko staje się jakby „nieobecny” i niewidoczny w całej procedurze konkursowej i towarzyszącym im intrygom, lecz także zdejmuje z siebie odpowiedzialność za to, co się wydarzy, przed budzącym bojaźń rektorem. Zabieg maskowania się jako krycia się w tłumie powtórzył on wielokrotnie między innymi w trakcie obrad komisji konkursowej, kiedy to milczał, choć — jak z wyrzutem mówił do niego dużo młodszy kolega: „przecież pan musiał wiedzieć, że pański głos mógł przeważać szalę. Poza tym wszyscy oczekiwali tego”. Szelestowski doskonale wiedział, że tak było, i sam potwierdził to odpowiedzią-cytatem z Owidiusza: „Video meliora proboque, deteriora sequor”²⁰ (Widzę i pochwalam to co lepsze, ale wybieram to co gorsze). On zaś dla tych „wszystkich” milczeniem chciał zniknąć z pola widzenia, stając się niewidoczny, i jednocześnie zwrócić uwagę na młodego magistra, który wyłamał się w głosowaniu i wyróżnił studenta z „wrogiego” ośrodka akademickiego zwalczanego przez rektora. Po fackie przypomni swemu rozmówcy: „Pan rozumie, że jako sekretarz pan będzie musiał powiadomić rektora?”. W odpowiedzi słyszy: „Tak, to oczywiste” i odpowiada: „No, wie pan, to nie jest takie oczywiste, bo szef nie będzie zachwycony. [...] I powie mu pan, że jako jedyny głosował inaczej?”. Docent może odtąd uznać, że jego plan się już powiódł.

VII. MASKOWANIE SIĘ, MASKA I OSOBA JAKO „MASKA”

Naśladowanie — mimeza występuje zarówno w przyrodzie, jak i sztuce. Naśladowanie zaś życia codziennego: rodzinnego, społecznego czy politycznego jest — jak powiedziano wcześniej — istotą greckiego dramatu. Kiedy więc ktoś zaczyna kogoś lub coś naśladować, to tym samym zaczyna się w pewnym sensie pewien dramat. A dokładniej: pewnego rodzaju widowisko, w którym ktoś przed kimś udaje coś lub kogoś — kogoś i n e g o niż siebie. Około VI wieku przed Chrystusem inicjator greckiego dramatu, Thespis, jako pierwszy namalował sobie białą cynkową twarz, a potem zaczął nosić na scenie płócienne i wykonane z innych materiałów

²⁰ K. Zanussi, SC 397. Jest to fragment, którego całe dwa wersety brzmią: „mens aliud suadet; video meliora proboque, / deteriora sequor. quid in hospite regia virgo”, P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxonii 2004, *Metamorphoses*, VII 20–21.

maski — po grecku *ta prósōpa*. Wyrażały one jakby zastygłe emocje (smutek, radość, złość itp.) odgrywanych w teatrze bohaterów i ich charaktery. Warto przy tym zauważyć, że osoby odgrywane na scenie były nazywane *ta tou dramatos prósōpa*, czyli dosłownie: maski dramatu. Rzymianie zaś greckie słowo oznaczające maskę — *prósōpon* oddali terminem *persona*, które — zwłaszcza od czasów chrześcijańskich — zaczęło oznaczać osobę, zarówno człowieka, jak i trzecią składową Trójcy Świętej²¹.

A jaką funkcję w analizowanym filmie *Barwy ochronne* pełni medium, którym jest maska? Czym konkretnie ona jest w tym filmie i czy zmienia status samych grających postaci w nim z chwilą przybrania przez nich takich czy innych barw ochronnych, czyli masek? Zacznijmy od sprawy pierwszej, to jest maski jako medium. Maska jak każde medium może być czymś — jak się mówi w semiotyce — przezroczystym (*medium quo*), czyli sama na sobie nie koncentruje uwagi, ale na tym, co wyraża. Widzowie w antycznym dramacie, choć wiedzieli i widzieli od początku, że aktorzy noszą na twarzach (niekiedy na całej głowie) maski, po pewnym czasie niejako o tym „zapominali” i wczuwając²² się poznawczo, intencjonalnie²³ wchodzili w przedstawianą przez aktorów akcję dramatu. Wreszcie, owo *medium* może być czymś nieprzezroczystym (*medium quod*) i wtedy naszą uwagę koncentruje nie na wyrażanych emocjach, ale na sobie samym. Wtedy po prostu patrzymy na maskę, widzimy, z czego jest zrobiona, jaką farbą pokryta, jakie zarysy twarzy ma itp.

W omawianym filmie jest inaczej i to z trzech zasadniczych względów. Po pierwsze, my jako widzowie filmu w ogóle nie widzimy samych aktorów w bezpośredniości, ale ich obraz — reprezentację na ekranie. Po drugie, gdyż żaden z aktorów nie nosi na twarzy maski, o jakiej była mowa. Po trzecie, z jednej strony dana nam na ekranie twarz człowieka i towarzyszące jej zachowanie (mowa ciała), które pełniąc funkcję *medium quo*, może się nam prezentować w swoim źródłowym i pierwotnym wymiarze, który przed nami odsłania indywidualny byt osoby w jej głębi. Z drugiej zaś strony — ta sama twarz, niespostrzeżenie pełniąc funkcję *medium quod*, może czynić coś dokładnie odwrotnego — ukrywać przed nami ową indywidualną głębię, prawdziwe oblicze kogoś, skierowując naszą uwagę na coś, co nim nie jest.

²¹ Na ten kontekst teologiczny terminu *prósōpon* zwrócił mi uwagę dr Paweł Wróblewski w prywatnej rozmowie.

²² Podstawowa w percepcji dzieła sztuki kategoria wczucia (niem. *die Einfühlung*) została poddana tematyzacji dopiero przez Wilhelma Diltheya, a następnie w fenomenologii (między innymi Roman Ingarden).

²³ Ten rodzaj intencjonalności miał na względzie Arystoteles, gdy pisał: „rozum w pewnym prawdziwym sensie jest potencjalnie wszystkim, co stanowi przedmiot myśli, chociaż aktualnie nie jest niczym z tego wszystkiego, zanim o czymś nie pomyśli”, *O duszy*, 429b, przeł. P. Siwek, Warszawa 1988.

VIII. MEFISTOFELES *VEL* DOCENT JAKUB SZELESTOWSKI

Centralną postacią filmu jest docent Jakub Szelestowski. On inicjuje główne dialogi filmu, które prowadzi z młodym magistrzem. Jest człowiekiem niezwyklej inteligencji, a jednocześnie osobą zdeprawowaną, nade wszystko cyniczną. Potrafił trafnie i głęboko diagnozować różnorakie sytuacje, jednocześnie łamiąc podstawowe cnoty i wartości takie, jak: szczerłość (prawdomówność), odwaga, lojalność itp., gdyż jak sam mówi: tak mu jest wygodnie (SC, 400). W tym zawiera się sedno jego osobowej charakterystyki, która wskazuje na jego rys mefistofeliczny.

M e f i s t o f e l e s. Ma on wiele z cech Mefistofelesa, którego imię odczytuje się: *mē* — ‘nie’, *phōs*, gen. *photós* — ‘światło’ i *philos* — ‘przyjaciół’, czyli dosłownie: nieprzyjaciół światła lub ten, kto nie lubi światła. Mefistofeliczność Szelestowskiego w kontekście fabuły filmu polega na tym, że przybierając kolejne maski ochronne, kryje się w mroku: kolektywu, innych osób, wypowiedzianych kłamstw²⁴. Manipuluje młodym naukowcem, aby będąc niewidocznym, uniknąć negatywnych dla siebie konsekwencji, oddziaływać na innych i kontrolować przebieg wydarzeń, jak na przykład w wyborze przewodniczącego komisji konkursowej, nie chcąc ponosić konsekwencji decyzji, odrzuca propozycję przyjęcia tej funkcji i wskazuje na Jarka. Stosuje przy tym językowy zabieg nazywany *falsa significatio*²⁵, który polega na użyciu mylącej, zwodniczej nazwy na oznaczenie czegoś, co w rzeczywistości jest czymś innym, niż wskazuje ta nazwa: „Nie, ja w żadnym wypadku. Sam mam jakby głos doradczy. [...] Nie. Ale mam dla państwu radę. Możecie wybrać zamiast przewodniczącego — sekretarza koordynatora... To może być ktoś młodszy, na przykład...” (SC, 397). Pod pozorem życzliwości i uznania wystawia na pośmiewisko swoją koleżankę z uczelni, aby przed kadrą i gośćmi zaśpiewała arię operową itp.

M e f i s t o f e l i c z n a „Wielka Improwizacja”. Mefistofeles odznacza się, jak powiedziano, tym, że działając, ukrywa się w mroku przyjmowanych masek — barw ochronnych, innych osób, kłamstw. W jego naturze i działaniu szczególną rolę odgrywa kłamstwo pojęte jako skrywanie za zasłoną nieszczerzej miny, gestów i nade wszystko: mowy. Ta ostatnia, której pierwotną funkcją jest ujawnianie tego, co jest, w ustach Mefistofelesa jest swoim negatywem: zamiast wydobywać na światło to, co jest²⁶, skrywa to właśnie. Skrywa przez negację tego, co jest wyrażane w mowie. W filmie słyszymy mowę Szelestowskiego, którą można by nazwać Wielką Mefistofeliczną Improwizacją, w której każdy niemal składnik pochodzący od mówiącego

²⁴ Moment kłamania jako utrzymywania czegoś w ciemności doskonale oddaje polski czasownik młodzieżowego slangu: „ściemniać”. Por. grecki czasownik: *lanthano*, *λανθάνω*.

²⁵ W teorii kłamstwa *falsa significatio* dosłownie: ‘fałszywe, zwodnicze miano, które ma na celu coś przed kimś ukryć’.

²⁶ Greka ma osobny czasownik, który wyraża moment wydobywania-na-jaw: „ἀληθεύειν” (*alētheuein*), zwykle tłumaczony jako: ‘mówić prawdę’.

jest cynicznym kłamstwem²⁷, na przykład: „Nie dzielą nas stanowiska ani stopnie naukowe” (SC, 411). Podczas gdy nic tak bardzo nie dzieli tych ludzi jak tytułomania i bizantyjska relacja: władza (rektor, docent)—cała reszta, starsza kadra naukowa—magister, magister—studenci. Kiedy zaś mówi: „Stanowimy jedną spójną grupę, której wspólny mianownik stanowi umiłowanie wiedzy, czyli umiłowanie prawdy” (SC, 411–412). Tu mamy potrójne kłamstwo, gdyż nie tworzą ani jednej, ani spójnej grupy, która jest zatowarowana. W najmniejszym stopniu w całym obozie, w szczególności w przebiegu konkursu i werdykcie, nie chodziło o samą prawdę, bo ta jedynie „W kontekście się liczy. Ważne nie tylko, co się mówi, ale kto mówi i gdzie mówi” (SC, 390). Czy inny fragment jego wypowiedzi: „inaczej niż na egzaminach, tu nie ma przegranych, tu są tylko wygrane dla wszystkich tych, którzy wygrali nagrody, i tych, którzy ich nie dostali. Bo wszyscy odnieśli tu jakieś zwycięstwo — zwycięstwo nad sobą, nad materią. I to się liczy naprawdę” (SC, 390). Te twierdzenia, które w świetle przebiegu konkursu i jego kuluarów są cynicznym kłamstwem wypowiedzianym przez Szelestowskiego z przekonaniem w głosie i marsową miną — maską.

Filodoks. Choć Szelestowski, jak twierdzi, „bacznie obserwuje przyrodę”, to jednak myli się w konkluzjach wyciąganych z tych obserwacji. Nade wszystko myli się, gdy twierdząc, że przyroda stanowi całość, zarazem przyjmuje na zasadzie oczywistości, że i człowiek jest integralną częścią tej całości. A z tej błędnej przesłanki wyprowadza błędne wnioski. Choćby taki, że skoro — jak zauważa w dialogu z Kruszewskim — ani w przyrodzie, ani w badającej ją biologii nie ma między innymi kategorii sprawiedliwości, to znaczy, że kategoria ta nie ma mocy wiążącej odnośnie do człowieka. Swoją wypowiedź rozpoczyna od parafrazy słynnej ewangelicznej kwestii Poncjusza Piłata: „A co to jest sprawiedliwość? Zauważył pan, że sprawiedliwość jako pojęcie występuje w niewielu dyscyplinach. Nikt nie mówi o sprawiedliwości w naukach biologicznych, w samej przyrodzie...” (SC, 398).

Gdyby był konsekwentny, to musiałby sobie zadać pytanie: dla czego więc w świecie ludzi jest ta kategoria, skoro w przyrodzie jej nie ma, i co sprawia, że jest ona w ogóle poznawalna? Dlaczego przez wieki miliardy ludzi o tę sprawiedliwość zabiegały, niejednokrotnie poświęcając życie, i dlaczego ta właśnie kategoria zmieniała bieg dziejów? Jak wtedy, gdy hoplita Ajschylos zwycięsko walczył pod Maratonem i Salaminą z wielokrotnie liczniejszą i silniejszą armią Persów.

IX. MATERIALIZM I NIHILIZM

Film Krzysztofa Zanussiego to obraz społecznych i moralnych spustoszeń, jakich dokonał marksizm w — jak to wówczas mówiono — społeczeństwie „rozwiniętego socjalizmu”, którego celem miał być nowy, „lepszy” człowiek. Najważniejszym

²⁷ Nieco bardziej szczegółowo na temat tego rodzaju kłamstwa w dalszej części artykułu.

znamieniem tegoż społeczeństwa i tworzących go jednostek miał być materializm. Reżyser pokazuje, że zamiar stalinowskich inżynierów społecznych — budowniczych nowego społeczeństwa i nowego (socjalistycznego) człowieka w okresie powojennym spełnił się w latach siedemdziesiątych, jednak za cenę pełnego nihilizmu.

Materializm. Podejmując kwestię materializmu, Heidegger stwierdził, że istota materializmu nie polega na twierdzeniu, iż wszystko jest materialne, ale na wizji świata, w której wszystko, „każdy byt jawi się jako materiał [podlegający] pracy”²⁸, to jest swoistej obróbce. Z taką właśnie materialistyczną wizją świata, w której wszyscy ludzie podlegają owej obróbce, mamy do czynienia w *Barwach ochronnych*.

Dodajmy, że pracę wchodzącą w to określenie materializmu, i inne jego determinanty, rozumiał niemiecki myśliciel po Heglowsku jako samorzutny proces wytwarzania, który sam siebie ukierunkowuje i warunkuje. Tak pojęty proces każdorazowo tworzy zamknięty i samoregulujący się system (układ). Wbrew realistycznemu, potocznemu pogładowi nie jest on udziałem jednostkowego człowieka doświadczającego siebie jako indywidualny podmiot (taki jest tu czymś pozornym), ale człowieka partycypującego w ogólnej podmiotowości²⁹ Ducha absolutnego (*der Geist*). To znaczy rzeczywistości ponadjednostkowej i zarazem bezosobowej, nazywanej królestwem wolności, celowości i racjonalności. Marks przejął totalitarny, podporządkowujący jednostkę ogółowi model rozumienia owego ogólnego podłoża-subiektywności, ale w jego wykładni przybrało ono postać materialistycznego, deterministycznego i bezosobowego absolutu. W rezultacie wszystko w tej koncepcji nabrało charakteru materiału-tworzywa, które jak na przykład glina w ręku garncarza podlega uprzedmiotawianiu (instrumentalizacji) i k s z t a ł t o w a n i u — dotyczy to zarówno świata przyrody, jak i świata ludzi — społeczeństw i tworzących je jednostek. Tak pojęta bezosobowa i ponadjednostkowa podmiotowość porusza i determinuje wszystko, cokolwiek pojawia się w świecie, nadając wszystkiemu charakteru bezosobowego dziania „się”. To jest metafizyczne tło obrazu społeczności obozu naukowego językoznawców ukazane w filmie, gdzie przybieranie barw ochronnych, różnych masek i kłamstwo³⁰ dokonują „się” niejako samorzutnie i bezosobowo.

Układ, struktura i funkcja. Bohaterowie filmu są „rzuceni w” zastany określony świat relacji międzyludzkich, który według założeń państwowej ideologii tworzy instytucja uniwersytetu. Choć te struktury i sama ich realność początkowo wydają się całkowicie niewidoczne i nieobecne, z czasem to się zmienia. Od samego

²⁸ „alles Seiende als das Material der Arbeit erscheint”, M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, [w:] *idem, Wegmarken*, Frankfurt am Main 2004, s. 340.

²⁹ W przekładzie „ukierunkowujący sam siebie przebieg nieuwarunkowanego wytwarzania, czyli uprzedmiotowienie tego, co rzeczywiste przez człowieka doświadczanego jako podmiotowość”, *ibidem*.

³⁰ Zob. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] *idem, Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 183–199.

początku istnieje jednak bardzo wyraźna linia demarkacyjna między gronem naukowym a studentami, co wyraża się w niezdolności tytułomani i quasi-feudalnych relacjach. W postawie kadry na plan pierwszy wysuwa się nabożny i pełen bojaźni stosunek do osoby rektora, który jest wprawdzie fizycznie nieobecny przez większą część trwania obozu naukowego, ale mimo to jak boska istota jest obecna (łac. *adest*) na tym sympozjum na sposób władcy w królestwie. Swoistym znakiem jego obecności na obozie naukowym jest docent Szelestowski, gdyż on pozostaje z rektorem w najbliższych relacjach towarzyskich. Efekt długu wdzięczności spowodowany napisaniem przez Docenta rektorowi rozprawy habilitacyjnej, którą tamten przedłożył jako własną pracę i tym samym rozpoczął karierę uniwersytecką. Elementem tej struktury jest także Magister, ale on z całej kadry nie rozumie jej składowych ani tego, jaką pełni w niej funkcję.

Naturalizm i nihilizm. Następstwem materializmu jest naturalizm. Przekonuje o tym docent Szelestowski, redukując sferę wartości do postaci subiektywnych odczuć i wytworów — instrumentów walki o przetrwanie: „Grupa wytwarza poczucie wartości, a one tak długo mają sens, jak długo są przydatne dla przetrwania” (SC, 404). Jest to naturalistyczna wykładnia statusu wartości, którą przyjmował między innymi marksizm. Ten ostatni sytuował ją w obszarze tak zwanej nadbudowy, tworzącej „fałszywą świadomość”, czyli projekcję interesów klasy rządzącej utrwalającej ekonomiczno-polityczny *status quo*. Dalsza zaś część wypowiedzi Docenta zakrawa na sofistykę: „Zakorzenia się je [to jest wartości] od dzieciństwa, wszczepia w podświadomość i one formują to, co stanowi sumienie” (SC, 404). Zanussi jako autor scenariusza niezwykle lapidarnie ujął tu w jednym zdaniu cały zespół epistemologicznych przesądów³¹. Docent dopuszcza się jawnego zafalszowania podstaw epistemologii, twierdząc: „Bo my, ludzie, mamy jeszcze samoświadomość i możemy się przez to wyzwolić z tych wszystkich zakazów i nakazów...” (SC, 404). Rzecz w tym, że dopiero przez samoświadomość, której postacią jest sumienie, my odkrywamy poszczególne zakazy i nakazy. Negacja, czyli „wyzwolenie się” od owych zasad, dokonuje się nie przez samoświadomość, lecz przez wolę. Jeśli zaś idzie o tę ostatnią, to możemy nią negocjować wszystko, z zasadami logiki i matematyki włącznie, z takim samym absurdalnym rezultatem za każdym razem³². Gdy więc Docent dodaje: „Tylko tak możemy przetrwać w zmieniającym się świecie. Wczorajsze sumienie jest dziś kulą u nogi...” (SC, 404), u obserwatora przyrody brzmi to co najmniej dziwnie, gdyż zwierzęta z całą pewnością nie mają sumienia, a mimo to doskonale dają sobie radę w walce o byt, a sumienie często jest w niej poważnym obciążeniem.

³¹ Były one przedmiotem bardzo radykalnej krytyki ze strony zarówno tomizmu, jak i fenomenologii w Polsce i na Zachodzie.

³² W niej, to jest w negacji, Jean-Paul Sartre upatrywał ostatecznej podstawy wolności; zob. *idem, Wolność kartezjańska*, przeł. I. Tarłowska, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, t. 2, red. B. Baczeko, Warszawa 1965, s. 309–330.

X. TOŻSAMOŚĆ ŁAWICOWA I „BEZ-OJCZYŹNIE”

Cytowane wypowiedzi Szelestowskiego mają duże znaczenie nie tylko dla całego przekazu w filmie, ale dla kwestii tożsamości. Wynika z nich, że kwestionuje on obecność u człowieka indywidualnego sumienia i przez to pozbawia go podstawy indywidualnej tożsamości. Myślenie tego rodzaju zaczęło się już u Hegla, później (Ludwig Feuerbach) była mowa o uspołecznionym sumieniu, to jest takiej postaci samoświadomości, którą jednostka nabywa nie: autonomicznie, zgodnie z napisem w delfickiej wyroczni: „Poznaj samego siebie!” (*gnothi seauton*), lecz za pośrednictwem społeczności, w której żyje dana jednostka. Podmiotem tej świadomości-sumienia przestawała być jednostka, a stawała się jakaś zbiorowość lub społeczeństwo, które były ostatecznym kryterium i miarą postępowania jednostki³³. Kwestię tę dopiął ostatecznie Marks, wprowadzając kategorię klasy jako ogólnego podmiotu samowiedzy.

Tworzony w młodzieńczych czasach politycznej aktywności Szelestowskiego człowiek socjalistyczny był z natury bytem niepełnym, bo bez indywidualnego sumienia (samowiedzy), które mu zastępowała partia, i egzystencjalnie nieautonomicznym jako „akcydens” bytujący w substancjalnym kolektywie. Marks wcześniej nadał mu miano człowieka „bez ojczyzny”³⁴, gdyż, po pierwsze, jako byt „abstrakcyjny” był wykorzeniony ze swojego głębokiego indywidualnego bytu, który określają dzieje, i z ethosu, czyli uniwersalnego zespołu zasad etycznych i wartości. Po drugie, wykorzenionym z powodu alienacji. Zanussi w *Barwach ochronnych* stopniowo, z fenomenologiczną dokładnością — zgodnie z postulatem „pozwoić zobaczyć” (*sehen lassen*)³⁵ — ukazuje nam sukcesywnie tego człowieka w jego zrealizowanej, konkretnej, psychologicznej, społecznej i dynamicznej rzeczywistości. Efekty tego, co widzimy, są dojmujące. Zgodnie z tym postulatem film pozwala zobaczyć główne postaci tak, jak one same się „z siebie” ukazują. Widzimy je, ale nie bezpośrednio, bo przez przejawy (fenomeny) ich zachowań w postaci dialogów, mowy ciała, wyrazu twarzy, wypowiedzianych pojedynczych słów, barwy i tonu głosu itp. W tym sensie obraz świata tu, jak w każdym filmie, w którym mamy do czynienia z quasi-percepcją, jest „płaski”. Wyodrębniają się w nim wprawdzie pewne jednostki

³³ Taką właśnie feuerbachowsko-marksowską wykładnię uspołecznionego sumienia jako społecznej samowiedzy zawierają znane słowa Wisławy Szymborskiej: „Tyle wiemy o sobie,/ ile nas sprawdzono./ Mówię to wam/ ze swego nieznanego serca” kończące wiersz *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*. Serce tu jest nieznanne, bo nie własne i należące do ponadjednostkowego, ponadnarodowego kolektywu.

³⁴ „Robotnicy nie mają ojczyzny”, *Manifest komunistyczny*, red. T. Zabłudowski, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela*, red. S. Bergman, t. 4, Warszawa 1962, s. 533. Por. M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, [w:] *idem*, *Wegmarken*, s. 337–338.

³⁵ Por. „Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen”, M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main 2002, s. 34.

w postaci przedmiotów, ludzi i zjawisk, jednak w świecie pokazanym w *Barwach ochronnych* ludzie nie mają cech osobowych takich, jak autonomia i indywidualność, które nadawałyby im niepowtarzalnej głębi, odróżniającej od świata przedmiotów. Wszyscy oni, może z wyjątkiem kobiety nazywanej w scenariuszu „kelnerką” i „pomywaczką”, która za pieniądze dostarcza Docentowi uciech odległych od zakresu intelektualnego, tracą swoją indywidualną tożsamość i przez to zachowują się w sposób przypominający mimikrę w przyrodzie. (*Nota bene* taka jej postawa i charakter relacji z Szelestowskim całkowicie falsyfikują zupełnie niedorzeczne interpretacje odnośnie do rzekomo homoseksualnej orientacji mefistofelicznego Docenta)³⁶. Innymi słowy: przyjmują tytułowe „barwy ochronne”: swoim zachowaniem całkowicie dostosowują się do otoczenia i nie ma tu żadnego podtekstu seksualnego. W społeczności ludzkiej to dostosowywanie się otoczenia nazywa się *conformismem*.

Konformiści z premedytacją przestają być osobami-indywiduami zdolnymi do autonomicznego poznania i oceny świata, stając się jego tłem. Niczym z niego się nie wyróżniają i giną w nim niezauważeni, aby w ten sposób uniknąć jakiegoś zagrożenia. („Zaczęto wyświetlać ideogramy z rzutnika i pytać o ich znaczenie. Pani Magda uniosła się zza stołu, salwując się ucieczką. Do niej należało rozstrzygnięcie, czy eksperyment jest sensowny” [SC, 391]). W rezultacie są w stanie popełnić każde świństwo dla swojej *wygody* (Docent: „postępuję źle, ponieważ jest mi tak wygodnie” [SC, 400]). Dotyczy to nie tylko Docenta, lecz także pozostałych uczestników obozu, w szczególności kadry naukowej. W tym aspekcie kadra naukowa obozu rozważana z osobna niczym się od siebie nie różni, bo nie ma żadnej indywidualnej tożsamości. Nie inaczej jest w przypadku studentów, którzy bezmyślnie, na zasadzie owczego pędu, potrafią się jednoczyć, tylko występując przeciw czemuś (Docent kontraktowy: „Charakterystyczne, że oni są zawsze solidarni, kiedy coś robią przeciw. Chciałbym widzieć, jakby tak zgodnie robili coś pozytywnego” [SC, 392]).

Jedyny rodzaj tożsamości, o którym może być mowa w przypadku bohaterów *Barw ochronnych*, to więc tożsamość kolektywna, niemająca jednak nic wspólnego z marksizmem. Przypomina ona w swojej strukturalnej charakterystyce i celach tożsamość ławicy ryb: jest to tożsamość zbiorowości drobnych rozmiarami jednostek (rekiny ani orki zwykle nie tworzą ławic), która przybiera na chwilę pewną postać i natychmiast — w zależności od sytuacji i okoliczności — ją zmienia.

³⁶ „Homerotyczna intencja nie zostaje tutaj wypowiedziana wprost, trudno jednak nie dostrzec podobieństw między układem przedstawionym w *Barwach ochronnych* a tym z *Uroku wszetecznego*”, M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*, [w:] Zanussi. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014, s. 168. Taka interpretacja przy scenie *explicite* wskazującej na bynajmniej nie platoniczną miłość Szelestowskiego za pieniądze z wyjątkowa mało urodziwą pomywaczką jest możliwa jedynie przy radykalnym woluntaryzmie interpretacyjnym, jakiego dostarczają współczesne lewicowe ideologie. W istocie takie podejście do filmu spełnia warunki raczej spontanicznej *auto projekcji* piszących aniżeli rzetelnej, to jest respektującej dane i wewnętrzny porządek świata przedstawionego, interpretacji dzieła filmowego, o których pisał w pismach poświęconych ontologii dzieła sztuki Roman Ingarden.

Obserwując taką ławicę z pewnej odległości, widzimy zmieniające się dynamicznie jej kształty, które w istocie są *n i c z y m*. Są bowiem jedynie pozorem czegoś: raz są wydłużone, innym razem tworzą regularne kule, a potem rozpadają się na tysiące drobnych punkcików, które znikają, aby wrócić do wcześniejszej postaci — za każdym razem przywołując i podpowiadając obserwatorowi w wyobraźni nowe, fantastyczne obrazy. Nigdy jednak te postaci nie tworzą czegoś trwałego, substancjalnego, ale coś zjawiskowego i skrajnie ulotnego. Tym bardziej drobne ryby, tworzące poszczególne postaci i kształty, nie mają żadnej tożsamości, gdyż w procesach przemian tych różnorodnych form ławicy żadnej poszczególnej rybki po prostu nie widać i ma ich nie być widać. Co ważne — dzieje się w sposób zamierzony, gdyż bycie poszczególnej ryby w ławicy i całkowite dostosowanie się (*con-*) do jej kształtu (*forma*), po łacinie: *conformare*, w rezultacie — przywieranie do zastanego kształtu otoczenia. Rybki natychmiast odczytują sygnały płynące od reszty i natychmiast precyzyjnie wkomponowują się w tworzącą się w danym momencie nową postać. Czynią to, zmieniając bardzo dynamicznie i płynnie kształt tworzonej formy, a także jego wewnętrzną barwę, która potrafi migotać, srebrząc się i absorbując uwagę obserwatora, a dokładniej: potencjalnego drapieżnika. Wszystko to służy zwiększeniu bezpieczeństwa owych tworzących całych punkcików, które dzięki byciu w licznej grupie sobie podobnych są bardziej bezpieczne. Drapieżnik stale widzi bowiem pewną całość, jakieś pozorne „coś”, czego nie może z niczym identyfikować, gdyż ciągle się zmienia. I im dłużej temu się przygląda, tym mniej widzi realne części tworzące tę pozorną całość.

Barwy ochronne i dwa *extrema* k o f o r m i z m u. Teraz, gdy wyjaśniona została natura tożsamości ławicowej, można dookreślić jej głębokie powiązanie z różnymi formami kłamstwa, samozakłamania i nieszczerości. W konformistycznym kolektywie o tożsamości ławicowej mamy dwa ekstrema: po jednej stronie mefistofeliczny Docent i Magister, czyli karykaturalny Faust, po drugiej. Pierwszy jest sartre'owskim „ideałem kłamcy” o cynicznej świadomości, czyli takiej, która „na własny użytek stwierdza prawdę, a równocześnie zaprzecza jej w słowach i znowu na własne potrzeby zaprzeczająca temu zaprzeczeniu”³⁷. Ten drugi zaś wchodzi bez skrupułów w konformistyczne do cna środowisko i zdeprawowaną strukturę uczelnianą, udając przed sobą, że nie wie tego, co wie. Celnie zdiagnozował go Docent: „nie jest pan już tak młody, aby tego jeszcze nie wiedzieć, tylko już tak zakłamany, żeby się do tego przyznać” (SC, 402). Cynizm zaś cytowanego bohatera polega na tym, że z premedytacją i przekonaniem okłamuje innych. Natomiast samozakłamanie Magistra polega na tym, że okłamuje on samego siebie, czyniąc pozory bycia kimś innym, czyli przyjmując *m a s k ę* przed innymi. Bezlitośnie tę postawę obnażył jego mefistofeliczny rozmówca, który w kwestii uwodzenia młodej

³⁷ J.P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przekł. zbior., Kraków 2007, s. 84. Zob. K. Zanussi, SC, 411–412.

Brytyjki przez Magistra powiada do niego: „Zręcznie to sobie pomyślał. Nie ty, ten drugi, co się ukrywa w tobie i wie, że jak dostaniesz stypendium, to taka narzeczona w Londynie...” (SC, 409). Tu, jak pisał Jean-Paul Sartre: „ten, kto jest okłamywany, i ten, kto okłamuje, to jedna i ta sama osoba”, w rezultacie kłamca „musi znać prawdę ukrywaną przed sobą samym jako okłamywanym”³⁸. Docent z przenikliwością tak diagnozuje swego rozmówcę: „boisz się prawdy jak diabeł święconej wody. Stać cię na półprawdy i nic więcej”. A o sytuacji, w której broniony przez Magistra zaburzony psychicznie student kompromituje swego obrońcę, powiada: „naprawdę, tobyś chciał mu dołożyć, bo ci działa na nerwy, co więcej stawia cię w fatalnej sytuacji. Poczuleś to i wymyśliłeś sobie, że znów się za nim wstawisz, żeby być szlachetniejszym do końca” (SC, 422).

Ostatecznie obie postawy używania barw ochronnych, ich cel i techniki stosowania u obu dają taki sam efekt: ukrycie prawdy o nas samych i ochrona przed konsekwencjami płynącymi z naszych postaw, intencji i działań. Kłamstwo i samozakłamanie to dwie podstawowe postaci barw ochronnych. Kłamstwo różni się między innymi tym od samozakłamania, że zakłada jakiś kontekst społeczny, gdyż zakłada istnienie innych, do których jest adresowane, i tylko w takim kontekście może się zrealizować. W samozakłamaniu podmiotu jego „innym” jest on sam, dlatego zaczyna się i spełnia się ono w polu „monadycznym” zamkniętego w swej świadomości tego samego podmiotu. Połączenie zaś tych postaw w wymiarze społecznym daje niezwykle destrukcyjne dla społeczności konsekwencje w postaci zerwania więzi i uniemożliwienia trwałych realnych relacji, najpierw jednak oznacza zatracenie indywidualnej tożsamości.

ZAKOŃCZENIE

Film Krzysztofa Zanussiego *Barwy ochronne* jest realistycznym studium stanu ducha inteligencji akademickiej. Odsłania on psychologiczne i moralne pokłady świadomości społecznej, które uległy degradacji i całkowitemu aksjologicznemu wyjałowieniu, będącemu skutkiem wprowadzanej w latach pięćdziesiątych marksistowskiej inżynierii społecznej. Doprowadziła ona wkrótce do zatracenie indywidualnej tożsamości w zunifikowanym ideologicznie kolektywie, którego prymat nad jednostką był podstawą założeń owej doktryny. Tak pojęty nowy socjalistyczny człowiek, którego konkretnymi przykładami są ukazani w filmie uczestnicy obozu naukowego, był nie tylko pozbawiony swojej realnej tożsamości, ale także tworzącej ją indywidualności, odrębności i niepowtarzalności³⁹. Jako członek kolektywu był przez ten kolektyw stale na nowo określany i determinowany w zależności od

³⁸ J.P. Sartre, *op. cit.*, s. 86.

³⁹ W filozofii scholastycznej ten rys formalny był przez dawną filozofię oznaczany terminami *incommunicabilitas* oraz *haecceitas*.

aktualnego układu i zachodzących okoliczności. Jego tożsamość nie była jednak już tożsamością niepowtarzalnego ludzkiego indywiduum, lecz elementu składowego radykalnie zmieniającej się całości, najbardziej obrazowo oddana metaforą ławicy ryb, której quasi-tożsamość odpowiada kolektywnej tożsamości bohaterów omawianego filmu.

Barwy ochronne są czymś więcej niż realistycznym zapisem stanu ducha drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Film ma wyraźne roszczenia filozoficzne do odsłaniania ogólnych i uniwersalnych form ludzkiego zachowania⁴⁰. Dzięki temu nie tylko w poczynionej diagnozie ówczesnej kondycji społecznej trafnie i adekwatnie odsłania on głębokie podstawy i formy ludzkich zachowań, ale i dziś zachowuje swoją ważność. Z powodu współczesnego rozpowszechnienia się zjawiska konformizmu jako rezultatu zaniku naukowego etosu i opresyjności politycznej poprawności jego diagnozy i ustalenia zachowują swoją moc nie tylko dla wszelkich środowisk akademickich, ale wykraczają daleko poza te środowiska. W szczególności pasują do realiów współczesnych różnorodnych korporacji, środowisk dziennikarskich, mundurowych, kościelnych, politycznych i innych. W naszym świecie zachowanie własnej autentycznej tożsamości, wyrażającej się prawym sumieniem i zgodnością z klasycznym etosem, jest być może w pewnym sensie trudniejsze niż gdzie indziej, ale i w nim są ludzie, którzy — często płacąc za to dużą cenę — zajmując się nauką, nie uciekają się do stosowania barw ochronnych jako sposobu przetrwania i robienia kariery. Myślę, że w tym aspekcie pewnego rodzaju dopełnieniem obrazu świata *Barw ochronnych* o pozytywny przykład zachowania autentycznej tożsamości w mikrospołeczności, tym razem — korporacyjnej, jest jego film *Obce ciało* (2014). Ale to już temat na inne rozważania.

SHOAL-LIKE MENTALITY IN KRZYSZTOF ZANUSSI'S FILM *CAMOUFLAGE (BARWY OCHRONNE, 1976)*

Summary

Krzysztof Zanussi's film *Camouflage (Barwy ochronne, 1976)* is a portrayal of the academic community and the conformist attitudes of its representatives. The plot takes place during a scientific symposium. The students participating in it are to present short study papers and their lecturers are to choose the best one. Two of the main characters — Jakub Szelestowski, a professor of linguistics, and Krzuszewski, a young assistant — are foregrounded. The first one is a cynical player who manipulates both scientists and students. The second one seems naive and honest, but he turns out to be an act. The two men discuss major ethical issues such as truthfulness, courage, and scholarly ethos. The main reason for this dispute is the course of the competition for the best study paper. The plot of

⁴⁰ W tym sensie rozszerza on o bycie-zamaskowanym repertuar podanych przez Heidegger modusów ludzkiego bycia nieautentycznej egzystencji zarysowanych w dziele *Bycie i czas (Sein und Zeit, Frankfurt a. Main 1977)* § 27, 35–38.

the film reveals a very complex world of intrigue and interests, in which individual people, adopting a conformist attitude, lose their identity. Instead, they assume a collective, shoal-like mentality. They deliberately hide behind it not to expose themselves to threats that could put a stop to their career. The main thesis of this article is that both communism and liberalism lead to nihilism in which people lose their individual identity and assume a collective one that is in constant flux, and thus threatens their freedom.

SPIS TREŚCI

POLSKIE KINO SENSACYJNE

Michał Piepiórka, Zbrodnia po amerykańsku. Polskie filmy sensacyjno-kryminalne lat osiemdziesiątych	7
Artur Majer, W świecie pozorów: kino sensacyjne Patryka Vegi	35

KINO I ROMANTYZM

Mateusz Drewniak, Podróż do jądra ciemności. Rozważania o apokalipsie w <i>Czasie Apokalipsy</i> Francisa Forda Coppoli i <i>Nie-Boskiej komedii</i> Zygmunta Krasieńskiego	55
Jakub Rawski, Romantyzm — kino — Janion. Omówienie książki Krzysztofa Kopczyńskiego <i>Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym</i>	75

ANALIZY I INTERPRETACJE

Kamil Lipiński, W kręgu idei fotogenii i cine-rayografu	87
Krzysztof Loska, Początki teorii filmu w Japonii (prolegomena)	109
Iga Pękala, Walka ze stereotypem roli kobiety w kinie współczesnym	123
Bogusław Paż, Tożsamość „ławicowa” w filmie <i>Barwy ochronne</i> Krzysztofa Zanussiego ..	137

CONTENTS

POLISH CRIME CINEMA

Michał Piepiórka, Crime in American style: Polish action movies in the 1980s.	7
Artur Majer, In a world of seemingness: Patryk Vega's action cinema	35

CINEMA AND ROMANTICISM

Mateusz Drewniak, Journey to the heart of darkness: Reflections on apocalypse in <i>Apocalypse Now</i> by Francis Ford Coppola and <i>The Undivine Comedy</i> by Zygmunt Krasiński	55
Jakub Rawski, Romanticism — cinema — Janion: Discussion of Krzysztof Kopczyński's book <i>The Polish Romantic Paradigm in the Universe of Film</i>	75

ANALYSIS AND INTERPRETATIONS

Kamil Lipiński, In the circle of the idea of photogeny and cine-rayography	87
Krzysztof Loska, The beginnings of film theory in Japan (prolegomena)	109
Iga Pękala, Fighting the stereotype of the role of women in contemporary cinema	123
Bogusław Paż, Shoal-like mentality in Krzysztof Zanussi's film <i>Camouflage (Barwy ochronne, 1976)</i>	137

INFORMACJE DLA AUTORÓW

1. Redakcja przyjmuje niepublikowane wcześniej teksty naukowe z zakresu filmoznawstwa. Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych.

2. Przesłanie przez Autora tekstu do redakcji czasopisma jest równoznaczne z a) jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, że tekst jest wolny od wad prawnych oraz że nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego pisma, a także b) z udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie „Studia Filmoznawcze” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym na wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w internecie.

3. Objętość: artykuł — do 60 000 znaków ze spacjami; recenzja do 25 000 znaków ze spacjami

4. Wymagania formalne tekstu: czcionka Times New Roman 12, interlinia 1,5, przypisy dolne. Autor jest zobowiązany do przedstawienia tekstów zgodnych z wymogami stawianymi przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, zamieszczonymi na stronie <http://www.wuwr.pl/index.php/pl/dla-autorow>. Tytuły, nazwiska i imiona autorów opracowań powoływanych w kierowanych do wydania artykułach, które są w oryginale zapisane w alfabetych innych niż łacińskie, muszą być podane w tekstach w transkrypcji na alfabet łaciński.

5. Sposób przesłania pracy: artykuły należy przysyłać w wersji elektronicznej (dokument MS Word: DOC/DOCX lub tekst sformatowany RTF) e-mailem na adres: robert.dudzinski2@uwr.edu.pl.

6. O przyjęciu tekstu do wydania w czasopiśmie „Studia Filmoznawcze” Autor zostanie poinformowany za pośrednictwem poczty elektronicznej pod wskazanym przez niego adresem w ciągu 30 dni.

7. Artykuły są recenzowane poufnie i anonimowo tzw. double-blind review. Lista recenzentów jest publikowana raz do roku po każdym wydanym numerze czasopisma. Uwagi recenzyjne są przesyłane Autorowi, który zobowiązuje się do uwzględnienia zasugerowanych poprawek lub nadesłania uzasadnienia w wypadku ich nieuwzględnienia. Przy dwóch recenzjach negatywnych redakcja odmawia przyjęcia tekstu do druku.

8. Redakcja czasopisma przeciwdziała wypadkom ghostwriting, guest authorship, które są przejawem nierzetelności naukowej. Zjawisko ghostwriting oznacza sytuację, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału, jako jeden z autorów lub bez wymienienia jego roli w podziękowaniach zamieszczonych w publikacji. Z guest authorship (honorary authorship) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora jest znikomy lub w ogóle go nie było, a mimo to osoba taka jest autorem/współautorem publikacji. Zaporą dla wymienionych praktyk jest jawność informacji dotyczących wkładu poszczególnych autorów w powstanie publikacji (podanie informacji, kto jest autorem koncepcji, założeń, metod itp., wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji).

9. Wszystkie artykuły prezentujące wyniki badań statystycznych są kierowane do redaktora statystycznego.

10. W przesłanym tekście w lewym górnym rogu strony tytułowej powinny być zapisane dane autora/autorów publikacji (adres poczty elektronicznej oraz numer telefonu, miejsce pracy autora publikacji; w wypadku pracowników naukowych należy podać afiliację). Zaleca się również stworzenie profilu ORCID (Open Research and Contributor ID), umożliwiającego śledzenie dorobku naukowego autora w sieci, oraz wskazanie nr. ORCID pod danymi autora/autorów.

11. Do tekstu w języku polskim należy dołączyć krótkie (maksymalnie 600 znaków ze spacjami) streszczenie i tytuł artykułu w języku angielskim. Do tekstu w innym języku niż polski należy dołączyć streszczenie w języku angielskim i w języku polskim. Streszczenie powinno określać temat, cele oraz główne wnioski opracowania.

12. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo dokonywania w tekstach poprawek redakcyjnych.

13. Autor jest zobowiązany do wykonania korekty autorskiej w ciągu 7 dni od daty jej otrzymania. Niewykonanie korekty w tym terminie oznacza zgodę Autora na wydanie tekstu w postaci przesłanej do korekty.

14. Przesyłając tekst, Autor wyraża zgodę na umieszczenie w internetowej bazie Czasopisma Naukowe w Sieci (CNS) i innych bazach, z którymi współpracuje Wydawnictwo, oprócz samego tekstu także podstawowych danych o artykule, m.in. jego streszczenia w języku angielskim wraz z danymi personalnymi autora (imię i nazwisko, miejsce zatrudnienia, adres e-mail) i słowami kluczowymi.

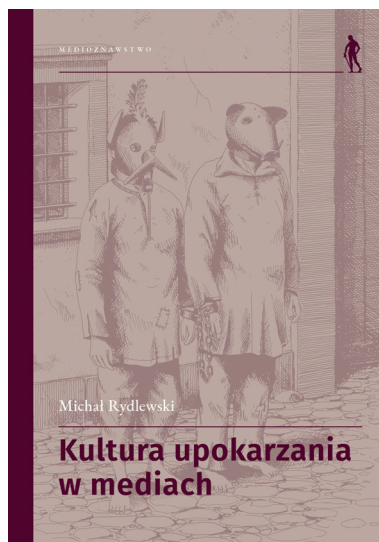
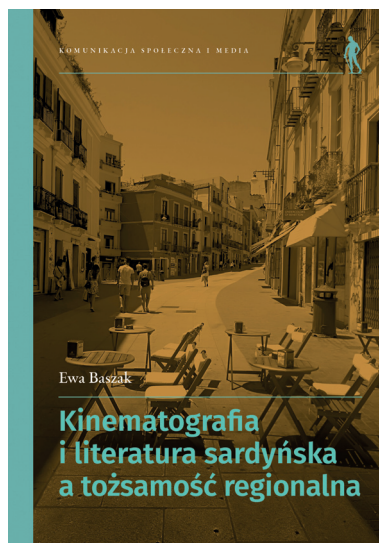
15. Autor nie otrzymuje honorarium autorskiego za artykuły.

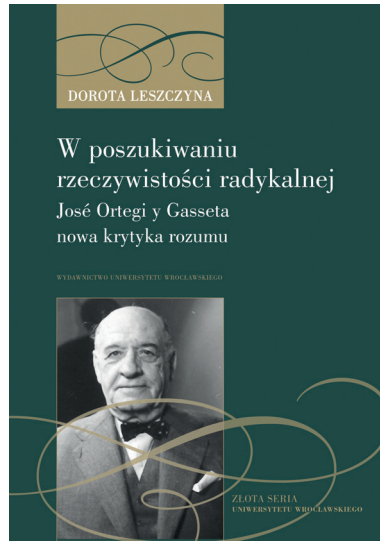
16. Po opublikowaniu artykułu autor otrzymuje nieodpłatnie 1 egzemplarz drukowany czasopisma „Studia Filmoznawcze”. Wszystkie udostępniane przez Wydawnictwo artykuły, w formacie PDF, znajdują się na stronie www.wuwr.pl.

PLANOWANE TOMY „STUDIÓW FILMOZNAWCZYCH”

— nr 44, rok 2023, *Seriale streamingowe*

Nowe książki i serie Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego







Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

plac Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
sekretariat@uwur.com.pl

wuwr.eu
Facebook/wydawnictwouwr

Studia Filmoznawcze 43, 2022
© for this edition by CNS