

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)

ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1379>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Aleksander Kmak

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0003-3724-5397>

Rozkosze eksplozji, rozkosze przerwania

Słowa kluczowe:

kino polskie;
eksces;
emancypacja;
afekt;
teoria afektu

Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Sebastiana Jagielskiego *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w polskim kinie 1968-1982* (2022). Publikacja dotyczy wybranych filmów powstałych między Marcem '68 a wprowadzeniem stanu wojennego, charakteryzujących się formalną i tematyczną nadmiarowością, które autor umieszcza w precyzyjnie oddanym kontekście instytucjonalnym i społeczno-politycznym. Kategorię ekscesu, odczytywaną między innymi w kluczu teorii queer, autor traktuje jako symptom niewykorzystanego potencjału progresywnych ruchów kontrkulturowych zduszonych przez konserwatywną rewolucję początku lat 80. – symptom umożliwiający jednak skonstruowanie mniejszościowej narracji o polskiej kulturze, odmiennej od hegemonicznego modelu pamięci narodo-wo-katolickiej.



W jednej ze swoich najstynniejszych propozycji teoretycznych Michel Foucault wywiódł z tekstów Friedricha Nietzschego pojęcie genealogii jako dyscypliny przeciwstawnej historii. Celem tej ostatniej jest według francuskiego filozofa petryfikowanie opowieści o świecie w formie linearnej, wzmacnianie dominujących, większościowych narracji i wymazywanie wszystkiego, co podważa normatywną perspektywę. Dziedzina ta jest więc kluczowym narzędziem utrzymywania prawomocności konkretnych narracji o przeszłości, a także produkcji tożsamości, które z tymi narracjami byłyby zgodne, przez usunięcie w cień odpadów niemieszczących się w ewolucyjnej logice dyscypliny. Tymczasem genealogia skłania się właśnie ku odpadom – kieruje wzrok na to, co historia odrzuciła, czego nie uznano za źródło, co usunięto z archiwum:

afekty, życie codzienne, nienormatywne zachowania, akty oporu wobec opowieści zwycięzców. Co ważne, nie chodzi o stworzenie kontr-historii, o wytworzenie z tych fragmentów spójnego wywodu, który mógłby rywalizować z dominującą narracją, lecz o podkreślenie odrębności różnych przeblysków nieposłuszeństwa, ich afektywnej mocy stawiającej opór fałszywej narracji o linearnym rozwoju dziejów. W przeciwieństwie do suchej, papierowej „historii” sam termin „genealogia” nie odnosi się przecież do konkretnych, niosących informację genów, lecz do procesów ich – nieraz chaotycznej i akcydentalnej – transmisji, nieoczekiwanych ekspresji i kombinacji. Co więcej, ma też fundamentalnie materialny charakter związany z ciałem i jego uczasowaniem. Ciało jest tu bowiem rozumiane nie jako chwilowy wehikuł dla genów, lecz przede wszystkim jako niesamowita skamielina – zarazem wyrastająca z zapisanej w genach przeszłości, jak i wychylona ku przyszłości.

Właśnie ten materialny wymiar genealogii wydaje się najbardziej interesować Sebastiana Jagielskiego w *Przerwanych emancypacjach*. Autor przygląda się cielesnemu naddatkowi, który w filmach z okresu pomiędzy Marcem 1968 a rozpoczęciem „konserwatywnej rewolucji” na początku lat 80. tyleż wyrażał styl epoki, co (przede wszystkim) reprodukował napięcia i traumy społeczeństwa zatrzymanego w półkroku między marzeniami o modernizacji i otwarciu a paranoicznym lękiem przed obcością i zmianą. Ciało szokująco roznegliżowane albo właśnie naddatkowo ubrane (przypadek Violetty Villas w *Dzięciole* /1971/ Jerzego Gruzycy), ciało kobiece odmawiające pasywnej roli albo ciało męskie dwuznacznie bliskie innemu męskiemu ciału – to dla Jagielskiego istotne fragmenty, z których składa przekonujący obraz czasu odroczonej rewolucji, kiedy możliwe było nie tylko zaistnienie nowego języka kina (ta akurat zmiana interesuje badacza najmniej), ale też nowe ustawienie relacji społecznych, spełnienie modernizacyjnych

obietnic, a także co szczególnie istotne, rozliczenie się z przeszłością – i tą odleglejszą (pozycja świadka Zagłady), i całkiem niedawną (antysemicka i antyinteligentka nagonka w 1968 r.).

Konteksty te, mimo że rozbudowane i odsyłające nieraz do bardzo różnych porządków, są wprowadzane stopniowo i precyzyjnie w kolejnych trzech częściach książki, poświęconych odpowiednio: dynamice napięć między kontrkulturą a tradycją (*Kontrwspólnota*), niejednoznacznej pozycji feminizmu (*Kłopotliwy feminizm*) oraz przedstawieniom awansu i konfliktów klasowych (*Niesamowity lud*). W pierwszej części, za pośrednictwem takich filmów jak *Wszystko na sprzedaż* (reż. Andrzej Wajda, 1969) czy *Piłat i inni* (*Pilatus und andere – Ein Film für Karfreitag*, reż. Andrzej Wajda, 1972), Jagielskiemu udaje się zarówno opowiedzieć o warunkach ich powstawania, jak i nakreślić obraz Wajdy jako reżysera, którego kariera niezamierzenie odzwierciedla gwałtowną wolę dokonującą się w polskiej kulturze na przełomie lat 70. i 80. Dla autora najdobitniejszym przykładem tego przesunięcia jest relacja, w jakiej pozostają *Człowiek z marmuru* (1976) i *Człowiek z żelaza* (1981) – oba zrealizowane przez Wajdę, który jednak po drodze bezpowrotnie przekroczył linię frontu między skonfliktowanymi frakcjami kulturowej bitwy, jednoznacznie opowiadając się za konserwatyżmem kina moralnego niepokoju.

W drugiej części książki badacz przywołuje przede wszystkim *Grę* (1969) Jerzego Kawalerowicza, *Dzięcioła* Gruzy oraz *Ziemię obiecaną* (1974) Wajdy – we wszystkich przypatrując się postaciom ekscesywnych kobiet rzucających wyzwanie tradycyjnym rolom płciowym (*Gra*), wyobrażeniu o dobrym smaku (*Dzięcioł*) czy w końcu marzeniu o Polsce jako etnograficznym monolicie (*Ziemia obiecana*). Szczególnie interesująco wypadają spostrzeżenia o „klejącym”, jak określa to sam Jagielski, abiektalnym wręcz performansie Kaliny Jędrusik jako Lucy Zuckerowej z adaptacji Reymonta – a to dlatego, że wybitna kreacja aktorki obudziła drzemiące w społeczeństwie pokłady mizoginii, antysemityzmu i purytańskiego przestachu, w których z dzisiejszej perspektywy łatwo dostrzec niezliczone napięcia organizujące deklaratywnie nowoczesne, ale zupełnie niewyemancypowane społeczeństwo.

Wreszcie w rozdziale o reprezentacjach klasowych, najsilniej rezonującym z toczonymi aktualnie debatami, Jagielski przygląda się między innymi fenomenowi adaptacji *Trędowatej* (1976) Jerzego Hoffmana, *Pałacowi* (1980) Tadeusza Junaka oraz *Awansowi* (1974) Janusza Zaorskiego. Zwłaszcza ekranizacja powieści Heleny Mniszkówny naświetla bardzo wiele z poruszanych przez badacza tropów – przede wszystkim rekompensacyjne fantazje wytwarzające iluzję narodowej spójności czy cielesną ekscesywność Stefcy Rudeckiej, którą autor przedstawia jako nawiedzające tekst filmowy widmo nierozwiązanych antagonizmów klasowych. Warto podkreślić, że *Trędowata* staje się też pretekstem do postawienia rzadkich w książce Jagielskiego pytań teoretycznofilmowych, przede wszystkim o oddziaływanie melodramatu jako gatunku wzgardzonego, wyraźnie przypisanego klasowo. Nawet jeśli w ocenie autora pytania te nie są najistotniejsze – wyraźnie interesują go bowiem raczej bieżące konteksty społeczne – pokazują, że Jagielski nie rezygnuje do końca z ambicji opowiedzenia także o kinie jako pewnym modelu myślenia, nie zawsze dającym się sprowadzić do archiwaliów.

Harmonijna i klarowna budowa książki jest tyleż wygodna, co zastanawiająca. Każdą z trzech części podzielono na dalsze trzy sekcje; w każdej z nich

Jagielski konstruuje swój wywód wokół jednego filmu. W publikacji poświęconej ekscesywnym obrazom, ale i ekscesowi jako kategorii kulturowej, tak precyzyjna, symetryczna konstrukcja zadziwia swoją sztywnością, zwłaszcza że pojawiają się tutaj pojęcia i postaci uporczywie nawracające, nawiedzające kolejne rozdziały – mowa przede wszystkim o Wajdzie, który pod różnymi postaciami (i ideologicznymi auspicjami) wyrasta na (problematicznego) głównego bohatera książki. Klasyczna kompozycja nie odzwierciedla więc do końca konfrontacyjnego charakteru publikacji, mimo że przecież stawką jest tutaj nauka pisania o kinie na nowo.

Jest to o tyle istotne, o ile eksces pozostaje konsekwentnie najważniejszym pojęciem książki, zasygnalizowanym już w podtytule. Autor umiejętnie posługuje się wpisana weń wywrotowością, w pełni świadom, że eksces nie mieści się w żadnej spójnej, wyczerpującej, linearnej opowieści. Widać to już w ambitnym sięganiu po szeroki zasób antagonizmów: swojskość/obcość, Polak/Żyd (a nawet ściślej: Żydówka), kontrkultura/konserwatyzm, głębia/płaszczyzna, film/publiczność. Choć bogactwo powracających tropów wiąże się z ryzykiem utracenia ostrości tytułowej kategorii, Jagielski przekonująco eksponuje wielopłaszczyznowość, intersekcyjność analizowanego ekscesu. Widać to dobrze w figurach ambiwalentnych bohaterek – cechujących się wewnętrznymi sprzecznościami i niestałością, pozostających w skonfliktowanych relacjach z widzami. Na przykład w przypadku wspomnianej już Villas w *Dzięciole*. W pozornie mało znaczącej, czysto ornamentальной scenie tańca mecenasowej Tyłskiej, uwodzącej bohatera granego przez Wiesława Gołasa, Jagielski dostrzega gesty splot tego, co Villas nadmiarowo symbolizowała, z tym, czego jej brakowało: wyobrażony luksus i światowość życia amerykańskich elit, ale też desperacki wstyd awansu społecznego; przepych strojów i fryzur, ale też ich jarmarczność, budzącą zażenowanie niektórych krytyków; zmysłowość i seksualność, jak i obsesyjną, konserwatywną bigoterię. Podobnie w przypadku Kaliny Jędrusik i Elżbiety Czyżewskiej, które nie tyle odgrywają swoje role, ile performują w filmach przypisane sobie wizerunki – albo doprowadzając seksualizację do granic karykatury, jak w przypadku Lucy Zuckerowej granej przez Jędrusik w *Ziemi obiecanej*, albo egzorcyzmując przemoc opinii publicznej, jak Czyżewska we *Wszystko na sprzedaż*. Jagielski pokazuje, że eksces ich performansów uniemożliwia przeprowadzenie prostych kategoryzacji i ścisłych podziałów.

Ta niesubordynacja stanowi też sedno metody badawczej umieszczającej pod analityczną soczewką zarówno echa Zagłady, protesty robotników, jak i mieszczańskie oburzenie odważnymi scenami seksu. W ten sposób filmoznawcy udało się, mam wrażenie, nie tylko opowiedzieć o kulturowym wrzeniu społeczeństwa w tej przedłużonej dekadzie, ale też mimochodem zadać interesujące pytania o pisanie historii filmu i o rządzące nią paradygmaty. Sam autor opisuje swój projekt jako próbę wykroczenia poza dwie dominujące ścieżki refleksji historycznofilmowej, z których pierwsza skupiona byłaby na filmie jako autonomicznym tekście, przemianach stylistycznych i mocnej pozycji autora, druga zaś – na instytucjonalnym zapleczu, recepcji, rzeczywistości społecznej, w której film funkcjonuje zarówno w czasie powstania, jak i obecnie. Jagielski, jak sam zastrzega, dąży tymczasem do skonstruowania nowych, z konieczności niestabilnych

i nietrwałych punktów ogniskowania perspektywy, przyglądając się nienormalnym potencjałom, niewykorzystanym szansom, a także afektywnym cyrkulacjom – tak wewnątrz filmów, jak i przenikającym przez ekran, wychodzącym w kierunku zaangażowanej, nieraz cieleśnie, publiczności (s. 49).

Sylwia Borowska-Kazimiruk zwróciła uwagę, że sformułowanie takiej trzeciej drogi historii filmu udało się tylko częściowo. Przy zastrzeżeniach dotyczących wyboru zbyt oczywistego materiału do analizy, recenzentka dostrzegła w publikacji udaną próbę upomnienia się o tych, którzy są stale wyganiani z historii. Książka stanowi jej zdaniem raczej kompilację istniejących już, rozproszonych tropów niż propozycję nowych odczytań, a wartość pracy Jagielskiego zasadza się na scaleniu tych fragmentów w historyczną całość¹. Trudno się z tym jednoznacznie zgodzić – *Przerwane emancypacje* wydają mi się bowiem wartościowe nie dlatego, że dokonują w filmoznawczym centrum trwalszego zakotwiczenia nienormatywnej opowieści o polskim kinie², lecz dlatego, że w queerowym geście radykalnie odrzucają jakąkolwiek koncepcję centrum, akceptując daleką od akademickiego rygoru nadmiarowość tropów i nawiązań, nakładanie się płaszczyzn, ale też, co może najważniejsze, czerpiąc niesamowitą przyjemność z tego odrzucenia. W *Przerwanym emancypacjach* dźwięczą bowiem echa niektórych rozpoznaje innej świetnej książki o queerze – *Odmieńczej rewolucji* Joanny Krakowskiej. Badaczka zwraca w niej uwagę na ambiwalencję stanowiącą kwintesencję queerowej kultury, w której pragnienie wszechogarniającej rewolucji i trwałej zmiany świata spotyka się z potrzebą pozostania z boku, pogardą wobec głównego nurtu, nienawiścią wobec wszystkiego, co rości sobie prawo do dominacji. Tak rozumianym queerem rządzi więc z jednej strony hedonistyczna przyjemność anarchicznej rewolucji i ciągłego podważania norm, a z drugiej podszyta furia afirmacja wygnania. Jak mówi przywoływana przez Krakowską performerka i aktywistka Penny Arcade: *queer oznacza nie mieć przyjaciół. Queer znaczy tak cierpieć z powodu wykluczenia, izolacji, odrzucenia, że pozostaje się outsiderem już na zawsze*³.

Niemniej, jakby w opozycji do polskiej tradycji martyrologicznej – którą zjadliwie, lecz trafnie wiąże z konserwatyzmem kina moralnego niepokoju jako zapowiedzią triumfu wartości narodowo-katolickich „Solidarności” – Jagielski koncentruje się na nienormalnych przyjemnościach, pozostając wiernym swoim rozpoznaniom. Emancypacje zostały bowiem przerwane, ale jak sugeruje autor, są cały czas obecne w praktykach empatycznego, poszukującego rozkoszy czytania historii, jej rekonfigurowania, wchodzenia w inne relacje ze źródłami historycznymi. Kwestia napięcia między przyjemnością a trauma, choć została przez Jagielskiego zasygnalizowana, nie doczekała się pełnego rozwinięcia – a mogłaby z powodzeniem zostać opisana bardziej szczegółowo. Przede wszystkim dlatego, że przyległość rozkoszy i bólu, częściowa nierozróżnialność tych afektów, wydaje się konstytuować całą wywiedzioną z romantyzmu polską wyobraźnię – tak ważną także dla autorów filmowych tego czasu, choćby Wajdy czy Andrzeja Żuławskiego. Ponadto, jeśli wziąć pod uwagę, że przyległość ta cechuje również samo doświadczenie oglądania filmu, godzące w sobie przyjemność wchodzenia w relacje z obrazami z wyrzeczeniem się odbiorczej kontroli, analiza taka powiedziałaaby wiele o specyfice kina jako wyjątkowego obszaru przepracowywania przeszłości, ale i projektowania przyszłości, o których pisze Jagielski.

Ciekawie byłoby zobaczyć, jak badacz konceptualizuje tę podwójność wpisana w kino, będące właśnie miejscem zawiązywania i rozwiązywania napięć i aporii, destrukcji podmiotu, ale i jego wzmocnienia. Niestety nie wyczerpuje tego tematu, nie podejmując go właściwie wcale, poza rozbudowanym wstępem teoretycznym. Uruchomienie tych kontekstów już na poziomie analizy filmowej mogłoby tymczasem dać fascynujący wgląd w to, co film jako materialne narzędzie, a także kino jako wyobrażona maszyna pragnień i marzeń zmieniają w interesujących Jagielskiego „przerwanych emancypacjach” – nie tylko jak je reprezentują czy symbolizują, ale też jak je wytwarzają.

Przerwane emancypacje to książka nie tylko o afekcie, ale i afektem przepełniona. W niehierarchicznym doborze materiałów (od filmów absolutnie kanonicznych, jak Wajdowskie *Wesele* /1973/ czy *Ziemia obiecana*, przez takie, które doczekały się już pierwszych reinterpretacji, jak *Dzięcioł* czy *Pałac*, aż po obrazy zupełnie zapomniane i/lub niedostępne, jak *Bluszcz* Hanny Włodarczyk /1982/ czy *Gry i zabawy Junaka* /1982/), w odważnej polemice ze źródłami czy w naznaczonym emocjami, plastycznym opisie wybranych sekwencji jest odczuwalna głęboka pasja i miłość, wykroczenie poza pozycję chłodnego, zdystansowanego obserwatora. Zaangażowanie to ujawnia największe może osiągnięcie książki, której autor zachowuje pełną powagę świadomości, że dla queerowych badaczek i badaczy, widzów i widzek, twórczyń i twórców mówienie o własnych związkach z obrazami, ich produkcją, cyrkulacją i analizą, o swoim nimi zauroczeniu, choć niepozabawione humorem, bywa sprawą najwyższej politycznej wagi.

Sebastian Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2022.

¹ S. Borowska-Kazimiruk, *Pisane ręką nie zwycięzców, a odmieńców*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2022, nr 32, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/32-sciezki-reprodukcji/pisane-reka-niezwyciezcow> (dostęp: 28.09.2022).

² Tamże.

³ J. Krakowska, *Odmieńca rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Karakter, Kraków 2020, s. 47.

Aleksander Kmak

Filmoznawca i krytyk sztuki współczesnej; w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego przygotowuje rozprawę doktorską o kinie nieprzyjemności i zmysłowej teorii filmu. Publikował między innymi w „Widoku”, „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach” i „Pleografie”; stale współpracuje z magazynem „Szum”. Współredagował książkę *Cięcie ciała. Ruchome obrazy* (2018).

Bibliografia

- Borowska-Kazimiruk, S.** (2022). Pisane ręką nie zwycięzców, a odmienców. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 32. <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/32-sieczki-reprodukcji/pisane-reka-nie-zwyciezcow>
- Jagielski, S.** (2022). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*. Kraków: Universitas.
- Krakowska, J.** (2020). *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*. Kraków: Karakter.

Keywords:

Polish cinema;
excess;
emancipation;
affect;
affect theory

Abstract

Aleksander Kmak

Pleasures of Explosions, Pleasures of Disruptions

The article is a review of Sebastian Jagielski's book *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w polskim kinie 1968-1982* [*Interrupted Emancipations: Politics of Excess in Polish Cinema 1968-1982*] (2022). The book presents several films that were made between the Polish March 1968 political crisis and the introduction of the martial law in 1981, depicting them within a detailed institutional and socio-political landscape. The films share the trait of formal as well as thematic excess, which is regarded by the author, e.g. through his reference to queer theory, as a symptom of the ultimate futility of the countercultural progressive agenda, suppressed by the conservative revolution of the early 1980s. This symptom, however, enables the author to weave a minoritarian narrative about the Polish culture which stands in stark contrast to the dominant nationalist-catholic memory.