

POŻEGNANIE

Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdu istnienia

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

Trzeciego sierpnia 2018 r., w wieku 68 lat, zmarł Piotr Szulkin. Polski reżyser (a także malarz, pisarz i scenarzysta) bywa najczęściej kojarzony z dystopiczną tetralogią, w której skład wchodzi filmy *Golem* (1979), *Wojna światów – następne stulecie* (1981), *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (1984) oraz *Ga, ga: Chwała bohaterom* (1985). Ten utalentowany absolwent warszawskiej ASP i łódzkiej PWSFTviT w swojej twórczości łączył pełne brawury wizje z malarską wrażliwością oraz erudycyjnym wykorzystaniem inspiracji literackich, filozoficznych i dramatycznych. Śmierć niepokornego artysty została w niewystarczającym stopniu odnotowana w rodzimych mediach. Szulkin, autor sześciu filmów pełnometrażowych, czterestu produkcji krótkometrażowych i telewizyjnych, ośmiu teatrów telewizji (a także zbiorów literackich i scenariuszy), nie doczekał się również w swojej ojczyźnie solidnej akademickiej monografii. A przecież twórczość reżysera nadal przykuwa uwagę osób nie tylko z naszego kraju¹. Na szczęście kolejni interpretatorzy dzieł autora *Wojny światów* mogą skorzystać ze sporej listy artykułów popularnonaukowych oraz zapoznać się z arcyciekawym wywiadem-rzeką pt. *Piotr Szulkin. Życiopis*, przeprowadzonym przez Piotra Mareckiego i Piotra Kletowskiego i wydanym w 2012 r. przez krakowską oficynę ha!art².

Ontologie absurdu, poetyki groteski

Materiały audiowizualne związane z kinowym dorobkiem Szulkina obejmują okres ponad 30 lat. Znamienne, że już jego pierwsze próby filmowe z początków lat 70., oglądane z perspektywy prawie pół wieku, wykazują cechy charakterystyczne dla większości dojrzałych dzieł tego autora. Wyróżniają się bowiem m.in. fascynacją poetyką absurdu i groteski³, przy okazji niezle wpisując się w opartą na tych postawach estetyczno-filozoficznych tradycję krótkich metraży z Łódzkiej Szkoły Filmowej z lat 60. W Szulkinowskim *Raz, dwa, trzy* (1972) pojawiają się m.in. motywy bezcelowego wałęsania się, błahych rozmów i pozornych prób przybierania społecznych masek, które odnajdziemy także w jego późniejszych realizacjach. Z kolei w ironicznym *Wszystko* (1972) oglądamy prześmiewczy „balet śmietników”, dadaistycznie zestawiony z szyderczym wierszem (*kocham moją świnkę i ona kocha mnie*) i obrazoburczo okraszony sugestywnym tytułem, który

przysporzył początkującemu reżyserowi sporo problemów⁴. Podobne pomysły (i te same kłopoty) powrócą po latach m.in. w kontrowersyjnym *Mięsie* (1993), o którym napiszę nieco więcej w ostatniej części tego tekstu.

Osobne miejsce w filmografii wczesnych dzieł Szulkina zajmuje jego projekt dyplomowy pt. *Przed kamerą SBB* (1974), będący rzadkim przykładem polskiego dokumentu muzycznego z tego okresu, przemontowany rok później w bliską poetyce późniejszych wideoklipów produkcję telewizyjną pt. *Zespół SBB* (1975). Sama zaś grupa, pod kierownictwem Józefa Skrzeka, zajmie szczególnie miejsce w dystopicznych wizjach reżysera, pojawiając się jako skuteczne narzędzie masowej manipulacji w *Golemie* oraz *Wojnie światów*.

Jednak to dopiero dwa kolejne filmy – *Dziewcę z ciortem* (1975) oraz *Oczy uroczone* (1976) – zostaną należycie docenione przez rodzimą krytykę, wychwalającą je m.in. za inteligentne przetwarzanie tradycji ludowych i erudycyjne odwołania do historii sztuki⁵. Pierwsza produkcja nawiązuje swoją narracją wizualną do średniowiecznych i renesansowych dzieł sakralnych, łącząc ich elementy z folklorem i nieco ironiczną optyką. *Oczy uroczone* również reinterpreterują wiejskie podania i przyspiewki. Tym razem jednak Szulkin onirycznie splata ze sobą fantazmatyczne obrazowanie z ekspresywną grozą. Tę utrzymaną w niepokojącym klimacie opowieść o enigmatycznej kłątwie, lękach gawiedzi przed strasznym Panem oraz losach pewnej niewiasty wypada też uznać za jedną z niewielu udanych prób flirtu z poetyką horroru w kinie polskim. W filmie odnajdziemy także charakterystyczny dla wielu późniejszych dzieł Szulkina zabieg wywoływania u odbiorcy odpowiednika Brechtowskiego efektu obcości. Obie realizacje do dzisiaj wyróżniają się też dynamicznym wykorzystaniem technik operatorskich, co stanie się kolejnym znakiem rozpoznawczym filmów autora *O-bi, o-ba*.

Na pierwszy rzut oka ewenementem we wczesnym okresie twórczości autora *Golema* wydaje się film gorzkie *Życie codzienne* (1976) – inscenizowany dokument o rytuałach powszedniości w związku dwojga ludzi. Jednak to właśnie w tym filmie Mirosław Przyłipiak słusznie doszukiwał się tematu obecnego w większości kolejnych dzieł reżysera – wnikliwego analizowania *stosunku jednostki do życia społecznego, do norm i obyczajów społecznych*⁶. Zdaniem badacza *para małżeńska z tamtego filmu pozbawiona została indywidualności i prywatności, dała się bez reszty zagarnąć przez porządek wobec niej zewnętrzny, zinternalizowała rygor niby przecież nieobowiązkowych działań składających się na codzienność*⁷. W swoich analizach podkreśla także odhumanizowanie bohaterów, czemu sprzyja specyficzne kadrowanie, które pozbawia ich postacie części głów.

Do tych spostrzeżeń wypada jeszcze dodać silnie zinstrumentalizowany montaż (zrytmizowany dodatkowo planszami ukazującymi upływ czasu) oraz intensywnie nagłośnione dźwięki mechanicznie wykonywanych zabiegów, takich jak golenie się czy przygotowywanie posiłków. Ów „roboci dryl” to kolejny ważny element w filmografii autora *Golema*, bo postacie z kolejnych filmów Szulkina o wiele dramatycznej odczuwają siłę oddziaływania dehumanizującego rytmu życia społecznego.

Golem: „dopóki drżysz, jesteś człowiekiem”⁸

O osiągnięciu dojrzałości stylistycznej reżysera pod koniec lat 70. świadczy to, że podobne formy narracji i konsekwentnie prezentowana tematyka powracają



Golem, reż. Piotr Szulkin (1979)

w pełnometrażowym *Golemie*. W napisanym wspólnie z Tadeuszem Sobolewskim scenariuszu odnajdziemy inspiracje tekstem Gustava Meyrinka oraz nawiązania m.in. do kabały, tarota i gnozy⁹. Fabułę filmu można również odczytywać w kontekście fascynacji poetyką ekspresywnych lęków utrwalonych w dziełach Franza Kafki czy Bruno Schulza. Znamienne jednak, że prawie 40 lat od premiery filmu w jego narracji i konstrukcji wizualnej wybrzmiewa nader współczesny potencjał. Jest to przecież opowieść o pozbawionym właściwości bohaterze, którego status ontologiczny można zinterpretować jako „płynnie” ponowoczesny czy wręcz post-ludzki (bez różnicy, czy uznamy go za byt nomadyczny, klona bądź biorobota).

Pod koniec drugiej dekady XXI w. film Szulkina intryguje także głęboko duchologicznym¹⁰ nacechowaniem świata przedstawionego i odsłania podobną kreację protagonisty, sugestywnie zagubionego w wizualnych labiryntach zaburzonego ontycznie świata. „Pozbawiony właściwości” Pernat (w tej roli Marek Walczewski) błąka się po umownym uniwersum, bezskutecznie próbując dociec prawdy o sobie i rzeczywistości¹¹. I właśnie liminalny i heterotopijny status Szulkinowskiego świata zatopionego w sennej inercji czasowej wybrzmiewa dziś równie ciekawie, jak dające się odczytać antysystemowe odnośniki wizualne do realiów PRL czy intertekstualne gry z poetyką antyutopii i dystopii. Poza *stricte* politycznymi i historiozoficznymi interpretacjami (od których autor filmu wielokrotnie się później odzęgnywał, podkreślając uniwersalność swoich wizji¹²) scenariusz *Golema* w nader intrygujący sposób nawiązuje przecież m.in. do tez z pism Michela Foucaulta (z rozwijanymi przez niego koncepcjami heterotopii¹³ i panoptykonu), a przede wszystkim intrygująco rezonuje z różnymi analizami procesów redystrybucji biowładzy¹⁴.

Długometrażowy debiut Szulkinia kreatywnie wykorzystuje wspomniany już wcześniej Brechtowski efekt obcości (np. w słynnej scenie z otwierającymi się samoczynnie oknami kamienicy). W *Golemie* odnajdziemy również inne elementy, które staną się kluczowymi budulcami kolejnych dzieł, takie jak chociażby nader specyficzne, „romantyczno-szowinistyczne” postrzeganie kobiecości. Pojawia się tutaj także nacechowany ironicznym smutkiem namysł nad związkami komunikacji językowej i wizualnej a dystrybucją antynomii lęku i przyjemności przez medialne aparaty władzy. Wszystkie te zabiegi składają się zaś ostatecznie na obraz świata, który można uznać za uniwersum po Derridańskiej katastrofie logosu¹⁵, gdzie bezpardonowo daje się odczuć zniechęcenie do mas i „kultury rechotu”¹⁶.

Wojna światów: Apokalipsy sensu i Lewiatany symulacji

Dystopiczne tropy powracają także w scenariuszu *Wojny światów*, odległe za-inspirowanym brytyjskim pierwowzorem H. G. Wellsa z 1898 r.¹⁷. Ta kolejna mroczna historia, podobnie jak *Golem*, w oczach młodszego pokolenia odbiorców¹⁸ nabiera szeregu modnych obecnie w popkulturze retro-futurystycznych cech¹⁹. Rozpoczynająca się pod koniec grudnia 1999 r. (w czasie dwunastego dnia inwazji Marsjan na Ziemię) fabuła filmu została bowiem znów przedstawiona za pomocą nader umownych, duchologicznych i heterotopijnych zabiegów. Po ulicach Szulkinowskiego miasta-państwa poruszają się stare samochody, a ciemnymi, zaśnieżonymi alejkami przemykają ludzie odziani w pochodzące z różnych okresów ubrania-łachmany. Andrzej Marzec w swojej znakomitej książce o strategiach widmontologicznych w narracjach ponowoczesnych zwraca uwagę na to, że tego typu wizje mają często formułę niedokładnego i nieudanego powtórzenia. Jednak w przypadku bricolage’owego charakteru uniwersów z tetralogii Szulkinia dochodzi jeszcze fakt podkreślania drążącego te *Inne przestrzenie* wewnątrztekstowego wirusa rozpadu i wyczerpania formy²⁰.

Co więcej, *Wojna światów* (ze swoją filmoznawczą legendą przesunięcia przez władze jej pokazów w Polsce o dwa lata) pozostaje przede wszystkim tekstem kultury, dającym się odczytywać nie tylko w kluczu politycznym, lecz również w transnarodowym ujęciu kulturowo-socjologicznym. 37 lat po premierze na festiwalu w Chicago film Szulkinia nadal skutecznie wybrzmiewa bowiem jako aktualna krytyka mediów. Wystarczy, że zamienimy figurę wszechobecnej w diegezie telewizji płaskimi ekranami cyfrowych symulaków i fakenewsów, a deklaracja filmowego minidemiurga i uosobienia „złego ducha obrazu” (w tej roli Mariusz Dmochowski), brzmiąca *ROSNE. ROSNE*, nabierze zgola nowych niepokojących znaczeń. Postawa fantazmatycznej ekspansji Szulkinowskiego medium świetnie pasuje wszak do życia w realiach sieciowej inwigilacji i kupczenia danymi osobowymi. Ów „Lewiatan na miarę naszych czasów”, po latach od premiery filmu wydaje się jednak bliższy figurze Behemota, zdaniem Zbigniewa Mikołejki zastępującego Hobbesowskie emblemy biblijnego potwora z osiemnastowiecznej rozprawy filozoficznej. Według Mikołejki Behemot to ponowoczesna forma biowładzy. Została ona wytworzona w ramach *cywilizacji, którą (...) dławi obecnie i pogrąża apokaliptyczne zgola rozczarowanie sobą, swoim nieustannym miotaniem się, jak by powiedział Erich Fromm, między anarchiczną i szukającą odpowiedzi w autorytarystycznym „wolności od” a odpowiedzialną „wolnością do”*²¹.



Wojna światów – następne stulecie, reż. Piotr Szulkin (1981)

Znamienne, że eskapistyczno-symulacyjno-halucynogenny charakter kultury wizualnej z filmu Szulkina wykreowano dzięki umownym, heterotopijnym odnośnikom w warstwie scenograficznej i zdjęciowej. Droga do „centrum sterowania światem”, jakim jest w *Wojnie światów* stacja telewizji, mieści się przecież gdzieś w zrujnowanych budynkach, ukryta za metalowymi rusztowaniami. Z kolei przestrzenie hotelu, noclegowni, więzienia i urzędu rejestracji przyjaciół Marsjan łączą w swoich statusach cechy instytucji wymagających opisywanych przez Foucaulta procesów wejścia i wyjścia. Przebywanie w nich wiąże się zaś z sytuacjami społecznej akceptacji bądź wykluczenia, a konfrontacja z zaludniającymi je postaciami pozostawia wyraźny ślad w życiu protagonisty ²².

I podobnie jak w przypadku *Golema*, Szulkinowi znów udało się wykreować szereg scen, które chyba już na stałe weszły do kanonu polskiego kina, takich jak np. znakomita sekwencja z początku filmu. Widzimy w niej dwójkę dzieci odgrywających rolę pana i sługi (bądź też nieświadomie odtwarzających spektakl dialektyki kata i ofiary) ²³. Do innych „filmowych evergreenów” należy zaliczyć zapadającą w pamięć rozmowę z pracownikiem wodociągów, któremu wystarczy, że w życiu „piwa się można napić” (w tej epizodycznej roli występuje znakomity Janusz Gajos). Przypadkiem osobnym jest zaś do dziś sugestywnie oddziałujące na emocje zakończenie filmu, ze sfingowaną egzekucją głównego bohatera. Po tej ostatniej sekwencji następuje przecież jedna z najbardziej poruszających scen w kinie Szulkina - moment otwarcia gigantycznych drzwi-kurtyń i wejścia Iron Idema w wyłaniające się zza nich światło.

Zakończenie *Wojny światów* można zinterpretować zarówno w kategoriach pozytywnych (jako akt poznania prawdy i wejrzenia w siebie), jak i negatywnych. W tej drugiej, fatalistycznej perspektywie krok w jasność będzie jedynie „quasi-przeblyskiem” – a więc momentem przyjęcia przez protagonistę reguł narzuconej mu gry, o wiele bardziej pasującym chyba do skrajnie zafałszowanej wizji całego uniwersum filmu. Złamany dyktaturą ułudy Idem staje się w takiej optyce kolejną po golemie Szulkinowską figurą wyczerpania – kierującą naszą uwagę ku zjawisku erozji ważnych paradygmatów kulturowych i niemożności autentycznej komunikacji z Innym ²⁴.

O-bi, o-ba, czyli początek końca uludy

Alegoryczne odczytania dominują także w analizach i interpretacjach fabuły *O-bi, o-ba*²⁵, gdzie postapokaliptyczne społeczeństwo dogorywa pod wielką kopułą, czekając na obiecaną Arkę. Wyimaginowany statek kosmiczny, mający zabrać niedobitki ludzkości do lepszego świata, jest tylko propagandową uludą, lecz w sytuacji granicznej staje się substytutem wiary, żarliwie wyznawanej przez ostatnich ludzi. W znakomitym wprowadzeniu do filmu zdjęcia zmarłego niedawno Witolda Sobocińskiego zanurzają widzów w świecie dystopijnego miasta-świata-bunkra²⁶. Główny bohater, znów obdarzony anglosaskim imieniem-nazwiskiem Soft, jest byłym pracownikiem działu propagandy, który, podobnie jak Pernat, błąka się po labiryntach tego groteskowego uniwersum.

Brawurowe wykorzystanie przez Sobocińskiego *steadicamu*, wspieranego przepłatanką ujęć z zastosowaniem szerokich i wąskich obiektywów oraz innowacyjne użycie niebieskich świateł i neonów stwarzają immersyjną atmosferę izolacji, paranoi, dekadencji i rozpadu. Poczucie to zostało jeszcze spotęgowane za pomocą znakomitej scenografii Andrzeja Kowalczyka (nagrodzonego za scenografię *O-bi, o-ba* na festiwalu w Gdyni). Dzięki takiej synergii przestrzeń filmowa, adekwatnie do potrzeb danej sceny, czasem się kurczy (stając się niekiedy wizualizacją ukrytych przed masami pseudorajów emigracji wewnętrznej), innym razem zaś poszerza, służąc sugestywnemu mapowaniu infernalnych terytoriów pod kopułą.

I co ciekawe, Szulkin, po raz kolejny w swojej twórczości łączy w filmie języki propagandy i religijnego fanatyzmu, pragnąc niestrudzenie przypominać widzom



O-bi, o-ba: koniec cywilizacji, reż. Piotr Szulkin (1984)

nieśmiertelną maksymę Wittgensteina, że *granice mojego języka oznaczają granice mojego świata*²⁷. Tyle tylko, że w wersji reżysera bolesnemu wyczerpaniu form komunikacji ponownie bliżej do Derridańskiego antycypowania katastrofy logosu, gdzie *wszystkie pamięci oraz tradycje mogą zagłuszyć realność (...) śmierci, której oczekiwanie jest wciąż tkane z fikcyjności, symboliczności*²⁸. Wszak żyjący w warunkach spełnionej apokalipsy „ostatni ludzie” nie chwytają się słów prawdy, lecz dają się porwać narracjom *związanym z kulturą i pamięcią, które ograniczają „realność” indywidualnej śmierci (...) łagodzą ją czy też uciszają w sferze „tego co symboliczne”*²⁹. Dzieje się tak, gdyż *O-bi, o-ba* to dzieło nie tylko antyideologiczne, ale także antyreligijne, zwłaszcza jeśli za religijność uznamy nadreprezentowane w filmie przykłady bezmyślnej idolatrii. W takiej optyce Soft (odegrany znakomicie przez Jerzego Stuhra) w kończącej produkcję Szulкина scenie wcale nie pogrąża się w ułudzie marzenia o ocaleniu, lecz raczej wybiera świadomość nieuchronności końca jego indywidualnego bytu, który w tej perspektywie zostaje zrównany z końcem całej ludzkości.

Ga, ga: społeczeństwo spektaklu i kult ofiary

Kolejny film Szulкина, *Ga, ga: Chwała bohaterom*, to najbardziej groteskowy i surrealistyczny³⁰ film tetralogii. Jego fabuła koncentruje się na losach „kramąbrnego” przestępcy, zesłanego na planetę Australia-458. Pełna absurdów oraz umownych konwencji narracyjnych opowieść przypomina znakomite opowiadania Stanisława Lema o Ijonie Tichym, ze słynnych *Dzienników gwiazdowych*, choć sam Szulkin wspominał, że inspirowały go dwa inne teksty – *Twaróg* (1962/1963) Piera Paola Pasoliniego oraz powieść *Kryptonim Psina* Mirosława P. Jabłońskiego.

I o ile o czytelnych nawiązaniach do powieści Jabłońskiego w scenariuszu filmu da się powiedzieć niewiele³¹, to pamiętna nowela z kinowej antologii *Ro.Go.Pa.G.* (1963) okazuje się w pewnych aspektach zaskakująco zgodna ideowo z dziełem Szulкина. Oszałałe na punkcie medialnej przemocy i krwawej ofiary społeczeństwo z *Ga, ga*, podobnie jak członkowie ekipy filmowej i naturšczyicy z *Twarogu*, nie pojmują – jak się wydaje – czynu złożenia siebie w ofierze dokonanego przez Jezusa. Wizje świata z obu filmów da się tym samym zinterpretować w kategoriach przedstawionych przez René Girarda w książce *Apokalipsa tu i teraz*³². Francuski myśliciel stawia w niej odważną tezę, że śmierć Chrystusa na krzyżu miała być próbą nakłonienia ludzkości do odejścia od kultury przemocy i kultu kozłów ofiarnych. Czego, zdaniem Girarda, społeczeństwo Zachodu do dzisiaj nie jest w stanie zrozumieć. Podobnie postępują też oszołomieni spektaklem okrucieństwa i karmieni marzeniami o rozpustnej konsumpcji mieszkańcy Australii-458³³, nadal tkwiący w pułapce dionizyjskiego kultu ofiarniczego³⁴.

W drugiej dekadzie XXI w. *Ga, ga* nabiera jednak znamion czegoś więcej niż tylko inteligentnej gry z klasycznymi już tezami krytyków kultury pseudow wydarzeń i symulaków (takich jak Guy Debord, Daniel Boorstin, Neil Postman czy Jean Baudrillard). Film Szulкина staje się bowiem również adekwatną próbą wyszydzenia wszechobecnej poetyki amerykańskiej fali komiksowych superprodukcji. W strukturze narracyjnej filmu skrajnemu przewartościowaniu ulega przecież nadużywana w Hollywoodzkich blockbusterach koncepcja podróży bohatera – znana



Ga, ga. Chwała bohaterom, reż. Piotr Szulkin (1986)

z pism Władimira Proppa, a spopularyzowana w świecie anglosaskim m.in. dzięki książkom Josepha Campbella. W przeciwieństwie jednak do protagonistów z wcześniejszych dystopii, tu małowówny bohater (grany przez Daniela Olbrychskiego) wydaje się postacią obdarzoną bardziej dynamicznym rysem charakterologicznym. W rzeczywistości jednak poddaje się on strumieniowi zdarzeń, a jedyną rzeczą, która go interesuje, jest nawiązanie romansu z infantylną Once (Katarzyna Figura). Tym samym ironicznie nazwany przez Szulkina Scope (to imię/nazwisko może oznaczać zarówno *cel*, jak i *kompetencje*) okazuje się najbardziej „papierową” postacią pierwszoplanową w tetralogii. A taka konstrukcja protagonisty (oraz związanego z jego „brakiem właściwości” umownego świata przedstawionego) da się odczytać jako sugestywny wyraz zmęczenia reżysera formułami gry z kostiumem s-f. Paradoksalnie jednak to właśnie *Ga, ga* jest filmem, który najbardziej podoba się młodszemu pokoleniu widzów. Charakteryzujący ich fenomen odbiorczy związany z popularnością nostalgicznego spojrzenia w przeszłość ciekawie interpretuje zaś Zygmunt Bauman w swojej pożegnalnej monografii pt. *Retrotopia*. Autor książki poszerza w niej tezy z pamiętnej *Archeologii przyszłości* Fredrica Jamesona, formułując uwagę dobrze podsumowującą istotę aktualności tetralogii Szulkina (i samego zjawiska popkulturowego renesansu retrofuturizmu): *Droga w przyszłość niepokojąco jawi się jako szlak naznaczony upadkiem i degeneracją. Być może zatem droga powrotna, droga wiodąca ku przeszłości, nie omieszka przekształcić się w szlak oczyszczenia, usuwając szkody, które wyrządza przyszłość, kiedy tylko zmienia się w teraźniejszość*³⁵. I pomimo eskapistyczno-kompenasacyjnego odczytania zjawiska retromanii przez Baumana nadal warto oglądać wizje przyszłości z przeszłości kina, bo ich absurdalno-groteskowe korzenie zaskakująco dobrze odsłaniają minikatastrofy oraz wykołajenia naszej codzienności.

Mięso, Ubu i Folska na miarę naszych możliwości

Upadek komunizmu w Polsce stał się dla reżysera dobrym momentem do pożegnania z kostiumem dystopii. Po powrocie z dwuletniego pobytu we Francji Szulkin kręci swój piąty pełnometrażowy film pt. *Femina*. Oparty na kanwach powieści Krystyny Kofty film z 1990 r. miał być próbą przeniknięcia labiryntów kobiecego charakteru oraz aktem zmierzenia się z konwencjami ukazywania żeńskiego erotyzmu. Tak postrzeganą *Feminę* wypada jednak uznać za projekt nie do końca udany, co słusznie podkreślali już w latach 90. recenzenci, tacy jak Mateusz Werner czy Mirosław Przyłipiak³⁶. Kobiecość jawi się bowiem w większości dzieł Szulkina jako konstrukt nazbyt często budowany na wyświechtanych antynomiach typu: romantyczny anioł versus ociekająca tanim erotyzmem prostytutka³⁷. Natomiast nieco lepiej film wypada, gdy spojrzymy na niego jako na kolejną próbę wadzenia się z polskością. Obecne w *Feminie* ciągi fantazmatycznych scen rozprawiania się z matczynym widmem ojczyzny (czy też raczej matczyzny?) powrócą bowiem w bardziej anarchizującej i kreatywniejszej formie w obrazoburczym *Mięsie* z 1993 r.

W tej ironicznej (bądź też, zdaniem Tadeusza Sobolewskiego³⁸, heroikomicznej) wizualizacji historii losów naszego narodu Szulkin miesza ze sobą różne konwencje i gatunki, sięgając m.in. po nawiązania do performance'u i musicalu. W ten sposób reżyserowi udaje się nasycić narrację filmu szeregiem absurdalnych związków rodzimej martyrologii z widmem Kościoła katolickiego. A jest to strategia świadomie operująca poetyką skandalu, bo najważniejsze momenty z dziejów narodu zostają tu zestawiane z towarzyszącym Polakom atawistycznym głodem, lub wręcz jakimś „zombifikowanym” pożądaniem mięsa. Niestety, takie formy ekspresji (już w podtytule podejmujące rewizyjne tony znane z *Eroiki* Munka) nie wpisywały się w posolidarnościowy porządek nowej Polski, zawieszony w tym czasie gdzieś pomiędzy transformacyjnym Dzikim Zachodem gospodarki kapitalistycznej a szybko odradzającymi się postkomunistycznymi nostalgiami.

Popularności reżyserowi nie przysporzył także kolejny projekt filmowy – dokument pt. *MFR – notacja* (1994) o Mieczysławie Rakowskim. Nic zatem dziwnego, że odprawiany z kwitkiem przez kolejnych włodarzy kinematografii narodowej autor zaczął szukać bezpiecznej przystani w dobrze już rozpoznanych rejonach teatru telewizji. Po adaptacjach *Pępowiny* (1991) Krystyny Kofty i bliższego jego postrzeganiu polskość Mrożkowskiego *Tanga* (1992) reżyser zrealizował jeszcze po *Mięsie* trzy dramaty, w tym słynną *Karierę Artura Ui* (1997) Bertolda Brechta³⁹. Pojawiające się w tym spektaklu „teatralne” rozmowy przy stole biesiadnym, nadekspresyjna charakteryzacja aktorów i dynamiczna praca kamery to instrumenty kreacji świata przedstawionego, które powrócą także w planowanym przez wiele lat kinowym projekcie Szulkina – adaptacji sztuki Alfreda Jarry'ego. Zastosowane w niej środki, tj. heterotopijne nacechowanie przestrzeni oraz wszechobecne zarażenie warcholstwem i społecznie akceptowanym kombinatorstwem, to elementy świata przedstawionego, które dobrze wpisują się w pamiętne kreacje z pamiętnych dystopii.

Przeglądając recenzje⁴⁰ ostatniego pełnometrażowego dzieła Szulkina, nie sposób nie zauważyć skrajnie odmiennych reakcji, jakie wzbudzał film. Na przykład Łukasz Maciejewski (aż w kilku tekstach) wskazuje uniwersalny wydźwięk *Ubu*, piętnujący

m.in. smutny zwrot nowej Polski ku bylejakości i bezmyślnej konsumpcji⁴¹. Z kolei Krzysztof Kłopotowski w swoim felietonie z „Filmu” czyni z kinowej adaptacji ważną broń polityczną, uderzającą jego zdaniem w „postkomunę i postsolidarność”. Zniesmaczony Polską z początku XXI w. krytyk w wymowie filmu odnajduje też niepokojąco proroczą zapowiedź idei budowania IV RP⁴². Natomiast rozczarowany *Ubu Królem* Michał Chaciński przybliży czytelnikom perspektywę niepokieszonego fana, celnie punktując nie najlepiej wybrzmiewające elementy poetyki pożegnane filmu Szulkin⁴³. Niestety ten ostatni okazał się w również w swoich przeczuciach najbliższy reakcji widzów, bo nagrodzone za rolę Katarzyny Figury na festiwalu w Gdyni dzieło nie spotkało się z dobrym przyjęciem kinowej publiczności. Nic zatem dziwnego, że zniechęcony słabą frekwencją w kinach (a także niesprzyjającą mu po raz kolejny atmosferą polityczną i ostracyzmem części środowiska filmowego) bezkompromisowy reżyser postanowił skupić się w większym stopniu na pracy wykładawcy w Łódzkiej Szkole Filmowej.

* * *

W drugiej dekadzie XXI w. autor *Wojny światów* nadal spotykał się jednak z widzami i bezskutecznie starał się zdobyć środki na realizację swoich kolejnych pomysłów. Warto również przypomnieć, że otrzymał w tym czasie ważne odznaczenia państwowe – Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (2013) oraz Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” (2015), a kilka jego filmów doczekało się cyfrowej rekonstrukcji. Jest też Szulkin jednym z reżyserów najczęściej nagradzanych za granicą za czasów PRL, bo lista jego wszystkich festiwalowych triumfów liczy sobie ponad pół setki zwycięstw i wyróżnień.

W przeprowadzonym przez Kaję Klimek wywiadzie z 2017 r.⁴⁴, dzięki technice wideokonferencji, poważnie chory artysta żegna się ze zgromadzonymi w sali kinowej FINA wielbicielami, sięgając po znaczący atrybut niepokorności wobec własnego ciała – nieodzownego papierosa – który z pewnością nie doda mu sił i zdrowia. Trudno orzec, czy dokonuje w ten sposób kolejnego w swoim życiu aktu niezgody na otaczającą rzeczywistość czy też celebryje miłą atmosferę spotkania z fanami i czas, który mu jeszcze pozostał.

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

¹ Analizy filmów Szulkin odnajdziemy w kilku wydanych poza naszym krajem książkach i czasopismach. Por. np. L. Gruszecka-Blaim, *Dystopianising the Dystopian. Piotr Szulkin's Tetralogy*, w: *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stages*, red. F. Vieira, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, s. 202-215 [oraz] Ż. Jamrozik, *Sonic Fictions: Afrofuturistic Readings of Piotr Szulkin's The War of the Worlds: Next Century (1981) and Lukasz Barczyk's Unmoved Mover (2008)*, w: „Studies in Eastern European Cinema” 2017, t. 8, nr 2, s. 174-192. Innym przy-

kładem kinofilskiego zainteresowania twórczością Szulkin poza Polską mogą być niebotyczne ceny na zagranicznych portalach aukcyjnych i w sklepach internetowych za box z filmami DVD reżysera, wydany w 2009 r. przez Telewizję Kino Polska. W 2015 r. w Nowym Jorku odbyła się również retrospektywa twórczości autora *O-bi, O-ba*. Por. <https://culture.pl/en/article/new-york-audience-rediscovered-piotr-szulkin> (dostęp: 7.12.2018).

² P. Marecki, P. Kletowski, *Piotr Szulkin. Życiopis*, Korporacja ha!art, Kraków 2012. Obszernej listę tekstów na temat twórczości Szulkin,

- które opublikowano w rodzimych czasopiśmie, można znaleźć w Internecie pod adresem: <http://www.filmpolski.pl/rec/index.php/rec/395> (dostęp: 07.12.2018).
- ³ W *Życiopis*ie Szulkin wyjawia, że teoretyczna część jego pracy dyplomowej, napisana w Łódzkiej Szkole Filmowej, nazywa się *Ontologia umowności – gena za absurdu*. Por. P. Marecki, P. Kletowski, dz. cyt. s. 45.
- ⁴ Tamże, s. 44-45.
- ⁵ Por. np. H. Samsonowska, *W zwierciadle medium aevum*, „Kino” 1977, nr 12, s. 17-19.
- ⁶ M. Przyłipiak, *Światy Piotra Szulkina*, „Kino” 1988, nr 2, s. 19.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Śródtytuł jest cytatem wypowiedzi Szulkina z książki *Życiopis*. Por. P. Marecki, P. Kletowski, dz. cyt., s. 138.
- ⁹ Por. np. K. Loska, *The Apocalyptic Imagination in the Films of Piotr Szulkin*, „Maska” 2017, nr 35, s. 13-15. pdf/6dcd9ce3-ff84-49c0-8bb4-340d92d565c8 (dostęp: 06.12.2018).
- ¹⁰ Duchologiczny charakter wymieszania wspomnień i współczesnego postrzegania przestrzeni miejskiej w ciekawy sposób analizuje Giorgio Agamben w swoim tekście o Wencycji. Por. G. Agamben, *Nagość*, tłum. K. Zaboklicki, W.A.B., Warszawa 2009, s. 48-49.
- ¹¹ Protagonista *Golema* zachowuje się tym samym niczym pamiętny protagonista z niesłusznie zapomnianej przez młodszych fanów polskiej fantastyki powieści *Robot* Adama Wiśniewskiego-Snerga z 1973 r., błądzący po labiryntach enigmatycznego Mechanizmu i elipsach własnej pamięci i tożsamości. Por. A. Wiśniewski-Snerg, *Robot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- ¹² Por. np. K. Zarębski, *Ziarenko piasku*, „Kino” 2004, nr 1, s. 9.
- ¹³ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 121, https://www.academia.edu/520-3815/Michel_Foucault_Inne_przestrzenie_Teksty_DrugDr_nr_6_2005 (dostęp: 6.12.2018).
- ¹⁴ Więcej na temat genezy i ewolucji terminu biowładza można znaleźć np. w: L. Nijakowski, *Biowładza w późnej nowoczesności*, w: *Wiedza – władza*, red. J. Szymczyk, M. Zemło, A. Jabłoński, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 101-125.
- ¹⁵ Patrz: A. Marzec, dz. cyt., s. 23-45. Niemożność pisanie o końcu, którego nie znamy (i tylko próbujemy sobie wyobrazić), przygląda się też Jacques Derrida w: tegoż, *O apokalipsie*, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 179-183.
- ¹⁶ O pojęciu tym reżyser wspomina w wywiadzie przeprowadzonym przez Grażynę Torbicką i Tadeusza Sobolewskiego w programie telewizyjnym „Kocham kino” z dnia 15.03.2003 r. Rozmowa jest dostępna online pod adresem: <https://vod.tvp.pl/video/kocham-kino,piotr-szulkin-15032009,443086> (dostęp: 6.12.2018).
- ¹⁷ Scenariusz filmu ciekawie wpisuje się w struktury narracyjne popularne w ówczesnej fantastyce socjologicznej, z głośną książką Janusza Zajdla *Limes inferior* na czele, która w bardzo ciekawy sposób wykorzystuje motyw inwazji kosmitów. Więcej na ten temat w: J. Majmurek, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. K. Wielebska, K. Mikurda, Korporacja ha!art, Kraków, Warszawa, 2010, s. 165-166.
- ¹⁸ Filmy Szulkina miałem przyjemność zaprezentować m.in. studentom drugiego roku filmoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim oraz doktorantom i pracownikom norweskiego UiT w Tromsø. I właśnie do opinii tych grup na temat twórczości polskiego reżysera będę się odwoływać w dalszej części tekstu.
- ¹⁹ Różne formy myślenia i obrazowania retro-utopijnie zawieszonoego pomiędzy przeszłością, przyszłością a terażniejszością analizuje m.in. Zygmunt Bauman w swojej monografii pt. *Retrotopia*. Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, PWN, Warszawa, 2018.
- ²⁰ Por. A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc zmiana, Warszawa 2015, s. 255.
- ²¹ Cyt. za: Z. Mikołajko, *Prowincje ciemności. Eseje przygodne*, Sic!, Warszawa 2018, s. 252.
- ²² Tamże.
- ²³ Scenę tę można także odczytać z perspektywy bliższej optyce *animal studies*, widząc w zabawie dwóch chłopców po prostu relację pomiędzy człowiekiem i psem. Dialektyka psa i pana to zresztą motyw powracający w twórczości Szulkina m.in. w późniejszym *O-bi, o-ba*. Analizy takiej zależności ciekawie omawia zaś Dona Haraway w: teje, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003, s. 41-61.
- ²⁴ Postawę tego typu opisywał m.in. Gilles Deleuze w swoich analizach m.in. twórczości Samuela Becketta. Por. G. Deleuze, *The Exhausted*, w: *Essays Critical and Clinical*, tłum. D. W. Smith, M. A. Greco, Verso, London – New York 1998, s. 155-160.
- ²⁵ Por. np. K. Loska, dz. cyt. s. 19.

- ²⁶ Motyw ten, znany m.in. z twórczości Stanisława Lema, jest obecnie chętnie eksploatowany przez gry komputerowe oraz popularne także w Polsce teksty kultury (pokroju nadzorowanego przez Dmitrija Głuhowskiego *Uniwersum Metro 2033*).
- ²⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 64.
- ²⁸ J. Derrida, dz. cyt., s. 171.
- ²⁹ Tamże, s. 171-172. Podobną sytuację odnajdziemy także w pierwszej części popularnego cyklu *Metro* Dmitrija Głuhowskiego, gdzie mieszkańcy poszczególnych stacji moskiewskiego metra tworzą mini-państwa, hołdujące szczątkom różnych światopoglądów i ideologii. Por. D. Glukhovskiy, *Metro 2033*, tłum. P. Podmiotko, Insignis, Kraków 2010.
- ³⁰ Por. J. Majmurek, dz. cyt., s. 164-188.
- ³¹ Kulisy umieszczenia tytułu powieści Mirosława P. Jabłońskiego w dokumentacji filmu można odnaleźć w *Życiopisie*. Tam też P. Marecki i P. Kletowski podsuwają Szulkinowi również inne rodzime tropy literackie, m.in. podobne do struktur fabularnych z utworów *Według Lotra* i *Robot* Adama Wiśniewskiego-Snerga. Por. P. Marecki, P. Kletowski, dz. cyt. s. 211-213.
- ³² R. Girard, *Apokalipsa tu i teraz*, tłum. C. Zalewski, WAM, Warszawa 2018.
- ³³ Na iluzoryczność ludycznego odbioru motywu ofiary wskazywał zresztą wcześniej Szulkin w *Wojnie światów*, m.in. w scenie fałszywej egzekucji Irona Idema.
- ³⁴ O niedojrzałości społeczeństwa z *Chwały bohatera* może również świadczyć fakt Becketowskiego czekania społeczeństwa Australii-458 na chrystologiczną figurę „prawdziwego bohatera”, na którego krwawą ofiarę z własnego życia przeznaczono centralny pał na miejscu straceń.
- ³⁵ Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, dz. cyt., s. 16.
- ³⁶ Por. M. Werner, *Kobieta i Szulkin*, „Kino” 1991, nr 10, s. 22-23, M. Przyłipiak, *Egzorcyzmy nad niedojrzałością*, „Kino” 1992, nr 4, s. 6-7.
- ³⁷ Co ciekawe, takiej percepcji kobiecości nie poświęca zbyt wiele miejsca autor bardzo ciekawej analizy różnych form ukazywania ludzkiej cielesności w kinie Szulkina. Por. W. Świdziński, *Biegun cielesności w twórczości filmowej Piotra Szulkina*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 1, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/cialo/11/biegun-cielesnosci-w-tworczosci-filmowej-piotra-szulkina/629> (dostęp 12.12.2018).
- ³⁸ T. Sobolewski, *Kotlet jak chorągiew*, „Kino” 1993, nr 11, s. 13.
- ³⁹ W wersji autora *O-bi, o-ba*, „historia gangsterska” Brechta została przewrotnie udźwiękowiona muzyką skomponowaną przez zajmującego się wówczas rapem Piotra Marca Liroya.
- ⁴⁰ Na osobną analizę jakiegoś polonisty bądź badacza dziejów rodzimej krytyki filmowej zasługuje zaś sam fenomen popularności rzeczownika „grówno” w tytułach recenzji *Ubu króla*. Przełożony brawurowo przez Boya-Żeleńskiego z francuskiego wyraz „merdre” pojawia się bowiem w ówczesnej prasie w tak kreatywnych konfiguracjach jak: *Grównem po równo* (Łukasz Maciejewski), *Grówno dla smakoszy* (Małgorzata Sadowska), *Grówno narodowe* (Janusz Wróblewski) czy *Tygiel z folskim grrrównem* (Jerzy Wójcik). Listę tytułów większości recenzji filmu można znaleźć w Internecie pod adresem: <http://www.film-polski.pl/rec/index.php/rec/53808> (dostęp 07.12.2018).
- ⁴¹ Por. np. Ł. Maciejewski, *Grównem po równo*, „Kino” 2004, nr 1, s. 50.
- ⁴² K. Kłopotowski, *Kraj Ubu Króla*, „Film” 2003, nr 06, s. 42.
- ⁴³ M. Chaciński, *Ubu Król*, „Film” 2004, nr 1, s. 92.
- ⁴⁴ *Piotr Szulkin. Kino w dobrym gatunku*. <https://ninateka.pl/film/piotr-szulkin-kino-w-dobrym-gatunku> (dostęp: 07.12.2018).