

(Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Koszałki

MAŁGORZATA KOZUBEK

Marcin Koszałka, jeden z najbardziej interesujących dokumentalistów w Polsce, realizuje filmy na granicy psychodramy. Kieruje kamerę w stronę najbliższej rodziny – matki i ojca w *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999), żony i córki w *Jakoś to będzie* (2004), siostry w *Ucieknijmy od niej* (2010) – prowokując bohaterów do niezwykle osobistych zwierzeń i emocjonalnych reakcji. Przy czym istotne jest to, że w każdym z tych filmów reżyser jest również obecny – jest jednocześnie twórcą, bohaterem i prowokatorem zdarzeń, które oglądamy. Oprócz rodzinnej wiwisekcji autor eksploruje temat śmierci, oswajając – jak sam przyznaje – prywatne demony: *Śmierć z ludzką twarzą* (2006), *Istnienie* (2007), *Martwe ciało* (2007). Nawet kiedy Marcin Koszałka tworzy filmy na zamówienie – *Cały dzień razem*¹ (2006) czy *Do bólu* (2008) – powstają obrazy niemal autobiograficzne. W tym ostatnim, zrealizowanym w ramach cyklu *Dekalog... po Dekalogu*² zostaje przedstawione przykazanie czwarte – *Czcij ojca swego i matkę swoją*. Oglądamy więc – podobnie jak w *Takiego pięknego syna urodziłam* – pół godziny zagęszczonej rodzinnej psychodramy, będącej poruszającym obrazem bardzo trudnej, choć niepozobawionej miłości relacji matki i syna, a temat ten w oczywisty sposób odsyła nas do głośnego debiutu Koszałki. W najnowszym dokumencie, *Deklaracji nieśmiertelności* (2010), główny bohater, pionier wspinaczki wysokogórskiej, Piotr Korczak, w jednej ze scen zarzuca reżyserowi wprost, że nie robi wcale filmu o nim, tylko o sobie.

Koszałka faktycznie tworzy kino niezwykle osobiste, autorskie, szczere, a jego stylu nie sposób pomylić z żadnym innym. Styl ten jest rozpoznawalny w zasadzie po kilku ujęciach, a w postawie dokumentalisty – jak słusznie zauważa Tadeusz Lubelski – rozpoznaje się bardzo podobny ton: *pozorna niepowaga, bliska prowokacyjnej zgrywy, odslania najpierw autoszyderczą, szczerłość (która zawsze jest interesująca), a zaraz potem – niepokojące serio*³. I rzeczywiście, za tymi często kabotyńskimi posunięciami twórczymi można dostrzec próbę odpowiedzi na istotne, fundamentalne pytania o przeszłość relacji rodzinnych i międzyludzkich oraz próbę zrozumienia tabu śmierci. W związku z tym, że analiza (i autoanaliza) w jego filmach jest dogłębna i bezlitosna, często wskazuje się na wymiar autoterapeutyczny twórczości Koszałki. Sam reżyser stwierdził kiedyś – w charakterystycznym dla siebie, nieco żartobliwym stylu – że nie ma czasu leczyć swojej nerwicy, której nabawił się w domu rodzinnym, ponieważ jest zbyt zajęty, poza tym boi się, że gdyby ją wyleczył, nie miałby tylu pomysłów, a filmy są dla niego o wiele lepszą terapią⁴. Jednak

ta swoista autoterapia reżysera nie wyklucza terapii widzów, dla których jego twórczość może okazać się trudną, ale bardzo potrzebną lekcją. Twórca *Takiego pięknego syna urodziłam* tworzy bowiem filmy ważne i odkrywczce, a żaden fakt w tych obrazach nie ogranicza się jedynie do jednostkowego sensu.

Marcin Koszałka – artysta szalenie egotyczny, momentami nawet bezczelny, wchodzi mimo wszystko w autentyczny kontakt z widzem, więcej – zależy mu na tym kontakcie. Mówi: *Głęboko wierzę w społeczną siłę dokumentu. Dokument powinien zmuszać do myślenia, nie dawać widzowi spokoju, poruszać drażliwe współczesne tematy. Dla mnie takimi tematami są śmierć czy rodzina, często pomijane. Ludzie wolą o tym nie myśleć. Moje poszukiwania służą temu, żeby zwrócić uwagę na pewne kwestie, próbować o nich rozmawiać, a nie je omijać. Dokumentów nie tworzy się po to, żeby coś zmienić, tworzy się je po to, żeby widz przez chwilę o czymś pomyślał. Jeżeli ten film spowoduje jakąś małą rzecz – skłoni do wspomnienia swoich rodziców, bliskich – to już mi wystarczy*⁵. Przez obserwację swojej rodziny reżyser zauważa innych, stara się zuniwersalizować problem; opowieść o Koszałkach staje się ostatecznie również historią o Nowakach i Kowalskich, a zmaganie się z własnym lękiem przed przemijaniem i odchodzeniem staje się rzadką w dzisiejszej kulturze indywidualizmu opowieścią o tym, że śmierć w ogóle istnieje. Narcystyczny z pozoru reżyser nie pracuje tylko dla siebie, nie zaspokaja jedynie swoich własnych ambicji i terapeutycznych potrzeb. Owszem, w centrum znajduje się Koszałka. Ale w tym sensie, że w centrum jego sztuki znajduje się człowiek. Jest tematem, podmiotem, medium i kluczem do zrozumienia spraw, o których chce opowiedzieć.

Już w swoim debiucie reżyser w sposób skrajnie ekshibicjonistyczny odsłonił swoją prywatność, dokonując niemal podręcznikowej autoanalizy własnej nerwicy, której źródłem są klótnie, obelgi i zniewagi, jakimi na co dzień krzywdzą się najbliżsi. Jednocześnie jednak powiedział coś bardzo ważnego na temat polskiej rodziny. Przypomnił, że wprawdzie w naszym kraju bardzo dużo mówi się na temat jej wartości, ale operuje się raczej stereotypem. Bartosz Żurawiecki skonstatował trafnie: *Dokumenty Koszałki budzą kontrowersje, wywołują oburzenie, bo poruszają tematy objęte w Polsce dozorem kultury. Tematy zafalszowane, przemilczane, wyparte... Te gwałtowne reakcje potwierdzają zresztą słuszność obranej przez reżysera drogi. Bo skoro krzyczą, to znaczy, że Koszałka dotknął tego, co chore, zaropiałe, co nadaje się do szybkiego leczenia, jeśli nie od razu do amputacji*⁶.

Takiego pięknego syna urodziłam Koszałka nakręcił jeszcze w szkole filmowej. Choć pomysł sportretowania własnej rodziny niejako sam się narzucił dokumentaliście, który szukał pomysłu na zaliczenie, to gotowy obraz odbiera się jako utwór powstały z potrzeby nazwania, uporządkowania, opisanego i zrozumienia rzeczywistości, w której reżyser żył prawie trzydzieści lat, mieszkając pod jednym dachem z rodzicami. Koszałka nie tylko nieustannie myśli o swoich lękach, traumach i obsesjach, ale je przeżywa i filmuje. Walczy nie tylko o to, aby wyjaśnić siebie i swoje relacje ze światem, ale również, aby o tym komunikować.

Kamera jest nie tylko przyrządem pokazującym ludzkie życie, definiującym rzeczywistość, ale okazuje się niejednokrotnie osobliwym narzędziem terapeutycznym. To właśnie dzięki niej zaczynamy dostrzegać coś, czego w strumieniu potoczności po prostu nie zauważamy, ponieważ nie możemy być jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz wydarzeń.

To dzięki kamerze matka reżysera zobaczyła, jak łatwo bliscy, kochający się ludzie ranią się nawzajem, jak instrumentalnie potrafią się traktować, jak niepotrzebnie podnoszą na siebie głos i obrzucają się absurdalnymi życiowymi „mądrościami”. To dzięki kamerze przekonała się, jak straszliwą rolę odgrywa ona sama w teatrze życia codziennego: *No cóż, obejrzałam... przykre. Z tego materiału wyciągnęłam wnioski co do mojej osoby, że jak człowieka poniosą nerwy, nie panuje nad sobą, rani najbliższych, no i niestety...* Projekcja okazała się więc potrzebna, uświadomiła matce reżysera, ale i nam przecież, jacy potrafimy być czasem okrutni, śmieszni, mali. Tadeusz Sobolewski, podsumowując swój esej poświęcony debiutanckiemu filmowi Koszałki, pisze na temat momentu nawiązania więzi z drugim człowiekiem: *Nawet jeżeli widzę jego nędzę czy patologię, stary odruch kinowej identyfikacji podpowiada mi: to także ciebie dotyczy! W tym momencie pierwotny grzech kina – podglądanie – zostaje zglądzony*⁷.

Zarejestrowana kamerą sytuacja staje się w ten sposób niejako podwojonym wyobrażeniem. Obraz, którym podzieliła się z widzami rodzina Koszałków, jest od tej pory bytem zależnym – rozpiętym między konkretną rodziną i jej historią, a możliwością symbolicznego odczytania tej historii przez widza. W tym sensie każda biografia ekranowa to – jak zauważa Marek Hendrykowski – zarazem nieporównanie „mniej” niż ludzkie życie i jednocześnie znacznie „więcej”. „Mniej” – ponieważ film wykrawa z ludzkiego życia „historię” zmienianą w konkretny spektakl ekranowy. „Więcej” – ponieważ opowiadając o życiu człowieka, *można je za pomocą magii kina uwolnić od ciężaru czyjegoś istnienia. A uwalniając od tego ciężaru, wydobyć jego głębszy sens*⁸. Widz może tworzyć nowe, nieistniejące na taśmie wartości. Ważna jest oczywiście intencja twórcy i sposób jej przekazania, służący formułowaniu określonych myśli. Jednak ostatecznie to widz stwarza dla siebie sens filmowej opowieści.

Mimo że ostatnia scena, w której pojawia się chwila refleksji ze strony matki (pierwszy raz oglądamy ją tak skupioną), jest utrzymana w zupełnie innej stylistyce niż cały film – wskutek czego wydaje się nieco odklejona, „niepasująca” do agresywnej, rozkrzyczanej reszty – to jednak właśnie dzięki niej obraz Koszałki przestaje być jedynie zestawieniem okropności, wzajemnych pretensji i obelg, a staje się przemyślaną i zamkniętą narracją. W zetknięciu ze skończonością filmowej historii, która u Koszałki jest skondensowana i sensownie spuentowana – widz może odczuć potrzebę streszczenia swojego własnego życia, nadania mu konkretnych ram. Filmowa opowieść i stary odruch kinowej identyfikacji odsyłają do opowieści prywatnej, którą widz ubiera w formę fabuły; narracja nakłada na codzienne zdarzenia pewne ramy, które pozwalają scalić rozproszone zdarzenia w większą, zrozumiałą całość. Jak pisze Hendrykowski: *nieprzewidywalny, kapryśnie toczący się strumień codziennych i niecodziennych zdarzeń przypomina w realnym życiu każdego z nas bardziej chaos niż wiązkę kunsztownie zaprojektowanych scen i epizodów. Podczas gdy kino, inscenizując i kreując obraz czyjejs egzystencji – przeciwnie – wydobywa na plan pierwszy właśnie to, co zmienia ją w uporządkowany dla ogółu „biogram”*⁹.

Dla widza film Koszałki może być bodźcem do zastanowienia się nad własnym życiem, dla głównej bohaterki takim bodźcem okazała się kamera. Co ciekawe, sam moment realizacji filmu nie był przyczyną żadnych zmian, choć to zazwyczaj właśnie przed kamerą staramy się wypaść jak najlepiej. Natomiast w domu Koszałków aparat albo podsyczał i tak napiętą atmosferę, albo był ignorowany przez domowników, któ-

rzy zdążyli się przyzwyczaić do jego stałej obecności. Dopiero w ostatniej scenie, już po prezentacji materiału, kamera wyzwoliła w głównej bohaterce nie tylko auto-refleksję, ale i wrażliwość¹⁰. Z tej wrażliwości oczywiście zdajemy sobie sprawę nawet wtedy, gdy kobieta się awanturuje i wyżywa na synu – więcej bowiem w tym historycznym zachowaniu bezradności i troski o jego przyszłość niż okrucieństwa. Sam Koszałka mówi o tym w ten sposób: *Ludzie atakują mnie z perspektywy czwartego przykazania. Krzyczą: czcij ojca swego i matkę swoją. A przecież ten film opowiada o czym innym: bardzo trudnej miłości wykrzyżowanej przez moją mamę*¹¹. Dowodem na tę miłość jest – jak się zdaje – również fakt, że matka zgodziła się w końcu na emisję filmu, choć to, co zobaczyła, musiało być dla niej bardzo bolesne. Wiedziała jednak, jak ważna jest dla jej syna publiczna prezentacja filmu. Filmu, który nie wydaje się wcale oskarżeniem matki, *strzeleniem do niej z kamery*¹², tylko szczerym, może trochę nieporadnym wyznaniem reżysera, wołaniem o akceptację.

Koszałka podkreśla, że zdecydował się na pokaz i przekonał do niego swoją matkę, ponieważ miał nadzieję, że nawiązą tym sposobem kontakt z innymi ludźmi, którzy żyją podobnie jak oni¹³. Miał nadzieję, że ludzie – patrząc na jego życie rodzinne, spróbują coś zmienić na lepsze w swoim własnym, że być może zrozumieją niewłaściwy stosunek do najbliższych i uchronią emocjonalne więzi rodzinne przed wyjałowieniem. W jednym z wywiadów stwierdził z pokorą, że nie jest to naturalnie łatwe, ponieważ widz – owszem – może przeżyć kilka scen, może się nawet wzruszyć, ale film nie spowoduje zapewne wielkiej rewolucji ani w jego życiu, ani w poglądach¹⁴. Jednak reakcje widzów wskazują na to, że już pierwszy film Koszałki niósł ze sobą spory potencjał terapeutyczny; zarówno do niego, jak i do jego matki napłynęło kilkaset listów od osób, którym obraz pomógł i wiele uświadomił. Obcy ludzie dziękowali rodzinie Koszałków za niezapomnianą lekcję. Co ciekawe, film pomógł nawet pewnemu psychiatrze. Jacek Kłyś, krakowski lekarz psychiatrii, do którego zwrócił się reżyser, przeżywając trudne chwile, zwierzył się Koszałce, że dzięki temu filmowi dowiedział się nie tylko, co dolega jego twórcy, ale zrozumiał też, co dolega jemu samemu¹⁵. Efektem spotkania tych mężczyzn jest wspomniany wcześniej dokument *Do bólu*, którego głównym bohaterem jest psychiatra, pięćdziesięciokilkuletni mężczyzna mieszkający nadal z matką. Film ten stanowi niezwykle ciekawą terapię psychiatry (który sam traktuje udział w tym filmie w takich kategoriach), natomiast dla reżysera jest obrazem tego, *kim mógłby być, gdyby się nie wyzwolił*¹⁶.

Być może żywe reakcje widzów i gorące dyskusje wokół *Takiego pięknego syna...* wskazują, że ta odważna rejestracja trudnych relacji rodzinnych jest odzwierciedleniem szerszego kryzysu, z którym mamy dzisiaj do czynienia w sferze komunikacji nie tylko rodzinnej, ale szerzej – międzyludzkiej? Wszak odwołanie do własnych doświadczeń widza najmocniej pobudza jego wyobraźnię. Nawet jeśli film Koszałki nie wywołał wielkich rewolucji w życiu widzów, to niewątpliwie przyczynił się do wzbudzenia refleksji – twórca osiągnął zatem swój cel. Pod niektórymi negatywnymi głosami, jakie narosły wokół filmu, zapewne można by się było podpisać, gdyby nie to, że rodzina Koszałków sama zdecydowała, że chce pokazać zarejestrowany obraz widowni. Być może obraz ten miałby rzeczywiście większy aspekt negatywny, gdyby nie wywołał nowej dyskusji, jeżeli nie zostałyby obudzone na nowo fundamentalne kwestie dotyczące relacji między ludźmi, gdyby nie stały się one znów obecne?



Takiego pięknego syna urodziłam, reż. Marcin Koszałka (1999)

Rozważając wpływ tego filmu (zarówno na portretowaną rodzinę, jak i na widzów), warto jednak zwrócić uwagę, że reżyser nie tylko nie próbuje przedstawić siebie i swoich najbliższych w dobrym świetle, ale i dopuszcza się pewnej manipulacji. Oglądając film, można odnieść wrażenie, że autor posługuje się autoironią, która przejawia się w specyficznym podejściu, którego celem jest odsłonięcie (tutaj za pośrednictwem matki, a w kolejnych filmach również żony i siostry) swoich najgorszych cech. Nietrudno też zauważyć, że swoim zachowaniem (wylegiwanie się na kanapie, późne powroty do domu itp.) reżyser z premedytacją aranżował konflikty albo zaogniał i tak już napiętą sytuację, prowokując nerwową z natury matkę do narzekań, awantur i robienia scen przed kamerą. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że jego matka, typowa osobowość narcystyczna, ma ogromną potrzebę, by odgrywać przed innymi rozdzierając ją od wewnątrz konflikty. Postawił więc przed nią kamerę i czekał na występ, który musiał nastąpić, ale postarał się go przyspieszyć¹⁷. Niewykluczone, że ta prowokacja i filmowanie matki w najbardziej nerwowych sytuacjach służyło wzmocnieniu efektu terapeutycznego. Być może Koszałka wyszedł z założenia, że jeśli film ma coś zmienić, to zarówno matka, jak i widz musi doznać wstrząsu? Wskazywałaby na to pośrednio wypowiedź Koszałki dotycząca filmu *Do bólu*, będącego odbiciem *Takiego pięknego syna urodziłam*: *zdecydowałem się na realizację, bo zrozumiałem dlaczego on to robi – żeby się upodlić. Upodlić, a potem się z tego podnieść. To był jego ostatni krzyk. Kiedy już nic nie pomagało, to może takie wyprucie flaków przed ludźmi mogłoby mu pomóc*¹⁸.

Jeśli potraktujemy *Takiego pięknego syna urodziłam* jako swoistą terapię będącą próbą badania relacji między bohaterami, to zobaczymy, że ostatnia, najważniejsza scena filmu, jest momentem uświadomienia sobie problemów. Czy jednak konsekwencją takiej świadomości może być pozbycie się tych trudności? Czy świadomość stwarza szansę wyjścia z sytuacji? Oczywiście, samo uzyskanie wiedzy, zrozumienie, nie jest jeszcze rozwiązaniem problemu, ale – jak podkreślają terapeuci – często bywa pierwszym krokiem w stronę zmiany. Stanislav Kratochvil, autor wielu opracowań dotyczących psychoterapii, zaznacza, że w każdym rodzaju psychoterapii ujawniają znaczenie takie procesy, jak rozpoznanie i konfrontacja z trudnościami, samopoznawanie, otrzymywanie nowych informacji oraz ewentualne uczenie się brakujących społecznych umiejętności¹⁹. Obcowanie z filmem – nie-

zależnie czy mówimy o autoterapii, czy terapii – może działać na zasadzie uaktywniania tych procesów: często bywa asumptem do zastanowienia się nad własnym życiem, podjęcia rozmowy na temat problemów, interpretacji i próby zrozumienia pewnych zjawisk, w końcu – szukania konstruktywnych rozwiązań.

Jedną ze stosunkowo nowych metod praktykowanych na gruncie psychologii rodziny jest rejestrowanie kamerą zachowań członków rodziny po to, by mogli później spojrzeć na siebie z dystansu. Centralną rolę w wideotreningu komunikacji²⁰ – bo tak nazywa się ta metoda pracy – odgrywa analiza zasad komunikacji na podstawie nagranych materiału filmowego, której dokonuje psycholog wraz z rodziną biorącą udział w terapii. Taki film nie jest przeznaczony do publicznej projekcji. Do naprawiania relacji z najbliższymi nie jest konieczna telewizja. Zwłaszcza że spojrzeć na siebie z dystansu można również, oglądając podobne historie, które zdarzyły się innym ludziom. Na bazie takiego przekonania dwadzieścia lat temu w Stanach Zjednoczonych powstała z kolei filmoterapia²¹. Jej twórcy i teoretycy rozumieją ją przede wszystkim właśnie jako proces zdobywania wiedzy o sobie i wypracowywania umiejętności spojrzenia na swoje życie niejako z zewnątrz, z bezpiecznego dystansu, pobudzenia wzrostu świadomości dotyczącego własnego zachowania i emocji. Zwraca się również uwagę na możliwość odnajdywania w filmie podpowiedzi i wskazówek dotyczących własnego życia, stymulowanie nietypowej eksploracji konkretnego problemu, rozwijanie wglądu i nowego rozumienia swojej sytuacji problemowej (oparte na rozważaniu alternatywnych rozwiązań), przeformułowanie i zmianę definicji problemu, lepszą umiejętność rozwiązywania konfliktów, podnoszenie poziomu motywacji. Film może być przydatny w rozumieniu innych, w rozwijaniu zdolności empatycznych itp. Na filmoterapię składa się również terapeutyczna dyskusja na temat obejrzanego filmu, a nie tylko sama projekcja czy „przepisanie” pacjentowi konkretnego filmu do obejrzenia. Oczywiście, terapia filmem nie zastąpi tradycyjnej psychoterapii, ale może być techniką uzupełniającą, wspomagającą, którą można stosować w celu lepszego wglądu pacjenta w siebie oraz w celu jego optymalnego rozwoju. Takie podejście podziela większość amerykańskich filmoterapeutów²², a podobne opinie można znaleźć również na gruncie polskim²³.

Czy auto-filmoterapia rodziny Koszałków się powiodła? Przyglądając się filmowi *Jakoś to będzie* – późniejszej o pięć lat kontynuacji *Takiego pięknego syna urodziłam* – można zauważyć pewne zmiany w zachowaniu bohaterów. Zmiany te niewątpliwie wynikają już chociażby z prostego faktu, że bohater i twórca tego filmu nie mieszka już z rodzicami. Założył własną rodzinę, znamy też doskonale drogę, jaką przeszedł jako filmowiec. *Dzięki kamerze Koszałka wyrósł z „walkonia” na czołowego polskiego operatora* – pisze Sobolewski²⁴. Jednak reżyser nie zrealizował tego filmu po to, żeby udowodnić matce, jak bardzo się myliła (*Ty zasrały operatorze z Bożej łaski, ty miernoto bez wyobraźni!* – krzyczała na niego w pierwszym filmie). Zdecydował się na ciąg dalszy, żeby zadać pytanie o naznaczenie rodzinnym piętnem: czy to, co wnosimy z domu rodzinnego przenosimy do swoich własnych rodzin? Widzów natomiast chyba najbardziej interesowało, czy i jak zmienili się bohaterowie od czasu *Takiego pięknego syna...* i czy obraz ten rzeczywiście okazał się dla nich terapeutyczny?

Tadeusz Lubelski, analizując *Jakoś to będzie*, stawia tezę, że kontrowersyjny debiut Koszałki wszystkim dobrze zrobił – i samym bohaterom, i widzowi: *Prawda*

jest zawsze piękna, choćby wydawała się kompromitująca; więc i ujawnianie prawdy o relacjach rodzinnych może służyć ich uzdrowieniu. Takie utwory jak film Koszałki dowodzą, że zasada ta dotyczy także dokumentów, choć ich materia wprowadza przecież delikatny problem „ochrony wizerunku”²⁵. Rzeczywiście, film będący kontynuacją debiutu okazał się dziełem wysoce przemyślanym, wypełnionym subtelną nadzieją. Przede wszystkim jednak obraz udowodnił i potwierdził sens tego zrealizowanego pięć lat wcześniej. Wprawdzie odkrywanie prawdy o sobie może być ogromnie trudne, ale można się zmienić, porozumienie jest możliwe.

W pierwszym filmie Koszałki między jego rodzicami a nim nie było żadnej komunikacji – matka nie słuchała nikogo poza sobą, ojciec od czasu do czasu coś burknął, syn milczał. Natomiast w *Jakoś to będzie* reżyser nawiązuje kontakt z ojcem – waga ich rozmowy podczas wspólnego spaceru nad Wisłą zostaje zaznaczona w tytule filmu. Z kolei matka wydaje się nie tylko łagodniejsza, ale niezwykle mocno przeżywa fakt, że jej syn kłóci się z żoną w obecności córki, mimowolnie powielając wzory wyniesione z domu. Próbuje ich uspokoić, wygłasza życzliwym tonem rady: *Marcinku, powiedziałeś, że ty masz spokojny dom, że byłeś wychowywany w awanturze... a teraz patrzcie, co się dzieje z waszym dzieckiem... chcecie mieć takie znerwicowane dziecko? (...) Matko Boska, dajcie dzieci spokój, mi jest tak strasznie przykro, że się kłócicie, Boże drogi. I dziecko jest świadkiem! A ty mi mówiłeś, że ja się z ojcem kłóciłam i dlatego jesteś nerwowy... To ty chcesz, żeby twoje dziecko też było takie nerwowe? (...) Marcin, jaką radę ci mogę dać? Że w małżeństwie trzeba iść sobie na kompromis. A jak wy sobie do oczu skaczeć po dwóch latach, to dziecko też to słyszy i widzi. Najważniejsza dla ciebie jest przyśrodek, żeby była zgodna rodzina, żebyście się z żoną szanowali, żebyście się kochali, żeby dziecko prosił ciebie, się zdrowo chowało...* Ten moment jest wyjątkowo poruszający – matka nie tylko uświadamia sobie, że syn przenosi do swojej rodziny najgorsze wzory wyniesione z domu rodzinnego, ale – co ważne – za wszelką cenę próbuje temu zapobiec, zaradzić, uspokoić kłócącą się parę.

Sam reżyser chętnie mówi o tym, że po doświadczeniu związanym z jego pierwszym filmem, matka stała się bardziej powściągliwa, wrażliwa, otwarta, i – co ciekawe – zainteresowała się sztuką filmową: *Najważniejsze, że doceniła mój zawód, bo to mi najbardziej doskwierało. Teraz chwali się synem, wycina artykuły z gazet, zabiera do sanatorium i pokazuje ludziom: „Patrzcie, to jest mój syn”. Zainteresowała się filmem, szczególnie dokumentalnym, jest stałą bywalczynią festiwalu w Krakowie²⁶. Z perspektywy widza najważniejsze wydaje się natomiast to, że znowu Koszałkom wierzymy. Los bohaterów nas dotyka, przejmujemy, ponieważ oni nie grają, nie próbują budować swojego wizerunku na użytek kamery. Widzimy rozmazaną od płaczu twarz żony Koszałki i słyszymy z offu jego nieporadne tłumaczenie, że *nie chce być zły*.*

Reżyser kontynuuje rozliczanie się z rodzinną traumą filmem *Ucieknijmy od niej*. Dotyka w tym dziele jednocześnie swojego drugiego koronnego tematu – śmierci. Temat ten Koszałka oswajał i „obchodził” wcześniej z wielu różnych stron. Oglądał i filmował śmierć z bardzo bliska, mając nadzieję, że w ten sposób przełamie swój nieustanny lęk przed nią. Filmując krematorium w *Śmierci z ludzką twarzą* czy prosekatorium w *Martwym ciele*, oswajał przy okazji te szczególne miejsca również dla widzów. Z każdym kolejnym filmem o śmierci zbliżał się do niej coraz bardziej, ale i coraz bardziej ją obłaskawiał. W przepięknym wizualnie

Istnieniu opowiedział o nieuchronności śmierci z perspektywy życia i o godzeniu się z przemijaniem. Pokazał przede wszystkim życie i codzienną godną egzystencję. Stąd tytuł. Istnienie stało się dla Koszałki ważniejsze od lęku przed śmiercią. Z kolei kręcąc *Ucieknijmy od niej*, reżyser rozumiał, że jego obsesyjny lęk nie wynika z tego, że umrze, ale z tego, że umrze w samotności. W ten sposób powrócił do tematu bliskości, relacji rodzinnych i międzyludzkich. Film ten nie jest więc jedynie próbą rozprawienia się z odejściem własnych rodziców. Najbardziej dojrzały obraz z całej trylogii rodzinnej skupia wszystkie wcześniejsze wątki i nienachalnie stawia pytania o rzeczy najważniejsze: o miłość, codzienne relacje, tęsknoty, szczęście, cierpienie i poczucie winy.

Autor w tym dokumencie rejestruje kolejną sesję (auto)terapii. Tym razem odsłania przed nami postać siostry, która przed kamerą opowiada historię toksycznych relacji między członkami najbliższej rodziny. Rodzeństwo pozwala nam przyjrzeć się rodzinnym sekretom, na naszych oczach zbliża się do siebie: *Siostra powiedziała mi przed kamerą rzeczy, o których nigdy wcześniej nie rozmawialiśmy. Gdyby nie ten film, nigdy byśmy się do siebie nie zbliżyli*²⁷.

Siostra Koszałki jest bohaterką niezwykle. Bardzo szybko uciekła z toksycznego domu, który tak dobrze znamy z *Takiego pięknego syna urodziłam* i świetnie poradziła sobie w samodzielnym życiu. Jest niezależna, dorobiła się sporego majątku, mieszka z kotami w przestronnym, choć kiczowatym mieszkaniu. Wszystko tu jest duże, posrebrzane, połączane – przesadzone. Przesadzona jest również jej uroda – ogromne usta wypełnione botoksem, podkreślone dodatkowo czerwoną szminką, twarz po liftingu, długie sztuczne paznokcie i wytworne stroje – noszone również w domu. Do tego regularnie: siłownia, solarium, kosmetyczka, odnowa biologiczna, dalekie podróże dla ciała i dla ducha: *Byłam w Chinach, Indiach, Pakistanie, szukałam własnego wnętrza*. Wszystko, by zachować witalność i młodość, wzbudzać podziw (przejmująca scena, kiedy bohaterka pragnie potwierdzenia kosmetyczki, że *z ustami wszystko jest dobrze*). Idealny przykład „projektu siebie” charakterystycznego dla kultury indywidualizmu²⁸.

Co z tym wszystkim robi reżyser? Zestawia obrazy z życia siostry (wizyta u manikiurzystki, przyjmowanie nowej kolekcji we własnym ekskluzywnym butikiu itp.) z dramatycznymi scenami nakręconymi na oddziale paliatywnym jednej z krakowskich klinik. Kult życia wyznawany przez siostrę zostaje skontrastowany ze scenami z umieralni, a intensywny makijaż kobiety z bladymi, zniszczonymi chorobą twarzami umierających pacjentów. Koszałka pokazuje siostrze nagrany materiał na jej ogromnym telewizorze plazmowym w złotej ramie. Widzimy, jak pielęgniarka myje łóżko po zmarłej kobiecie. Siostra pyta: *Po co mi to robisz?* Początkowo ogląda te sceny z poczuciem wyższości, wygłasza – niejako z obowiązku (bo przecież jest filmowana) – sentencje w stylu: *Trzeba przecież wierzyć; Tym bardziej jak obejrzałam to, co mi pokazałeś, będę się kurczowo trzymała swojej wiary w to, że to nie koniec, że to za łatwe byłoby, gdyby to był koniec, że jeszcze walka przed nami... tym bardziej kurczowo będę się trzymała po prostu tego swojego stwierdzenia, że śmierci nie ma!* Jednak po chwili jej głos zaczyna się łamać. W końcu płacze. W złotej ramie oglądamy kilkuletniego chłopca odwiedzającego matkę, która umiera.

Burżuazyjna poza i wyuczone sentencje życiowe znikają, a pierwsze wrażenie, że jest to kobieta zapatrzona w siebie, mija bezpowrotnie. Sprovokowana przez

brata, teraz to ona zadaje mu pytania do bólu drażliwe: *Poszedłeś tam szukać granicy, za którą są nasi rodzice? Szukałeś ich? Chciałeś w jakiś sposób być bliżej? Dlatego poszedłeś do tych, którzy umierają?* Bohaterka staje się naturalna, szczerą, przenikliwie inteligentną: *Te wszystkie niedokończone sprawy chcesz domknąć tym filmem. Ale mylisz się. Nie zrobisz tego. Domkniesz coś tam tym filmem, jakąś niedokończoną sprawę z rodzicami, sam dla siebie zamkniesz coś tymi kadrami, ale tak naprawdę nie zamkniesz tego nigdy. Dlatego, że oni zawsze będą z tobą.* Jak w transie zadaje pytania, analizuje swoje stosunki z rodzicami, niejako „buduje” ich na nowo, na naszych oczach zaczyna rozumieć to, czego nie rozumiała jako dziecko, walczy z poczuciem winy. Mówi w imieniu swoim i brata. Następuje swiste oczyszczenie, a piekło rodzinne – jak sama stwierdza – „rozmywa się”.

W końcu pyta reżysera o uczucia i trudność ich okazywania, a także o sens kręcenia tak osobistych filmów. Jesteśmy ciekawi reakcji twórcy, jednak pytania pozostają bez odpowiedzi. Ten świadomy zabieg sprawia, że znów film Koszałki staje się bardziej uniwersalny, otwarty na możliwość wielu odczytań. Na pytania, które w finale stawia siostra reżysera, każdy widz musi odpowiedzieć sobie sam. Koszałka wyszedł z założenia, że dokument doprowadzony do końca nie miałby sensu, chciał w jakiś sposób zuniwersalizować temat, sprawić, żeby ludzie mogli się, przynajmniej w pewnym zakresie, odnaleźć w tym, co widzą na ekranie.

W twórczości Koszałki mamy do czynienia z nieustannym przeplataniem się refleksji filozoficznej z codziennym, zwykłym życiem, z życiem cielesnym, z porozumiewaniem się z innymi, ze stałym odnawianiem kątów widzenia, pod jakimi ocenia się przeżywane doświadczenie, z przeszłością, rozpraszającą się i scalającą na nowo. A przyszłość jest możliwością zmiany, odkupienia, odrodzenia.

MAŁGORZATA KOZUBEK

¹ *Cały dzień razem* to film o... Japonii. W r., organizatorzy Wystawy Światowej Nagoya zaprosili filmowców z całego świata, by przyjechali do ich kraju i zrealizowali o nim 25-minutowy dokument, każdy z odmiennej perspektywy własnej kultury. Redakcja Filmu Dokumentalnego TVP, do której dotarło zaproszenie, zaproponowała realizację filmu Koszałce. W rezultacie powstał niezwykle interesujący film o niemożności porozumienia, mający niewiele wspólnego z krajoznawczym obrazem na zamówienie.

² *Dekalog... po Dekalogu* to cykl filmów dokumentalnych, zrealizowany według autorskiego pomysłu Beaty Januchty. Projekt nawiązuje do *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego; każdy z odcinków to autorska interpretacja jednego z przykazań. Reżyserami poszczególnych części, obok Koszałki, są między innymi: Maciej Cuske, Ewa Świecieńska, Beata Bugajska.

³ T. Lubelski, *Cały dzień razem*, „Kino” 2006, nr 6, s. 10.

⁴ *Wycisnąć sens z trupa*, z Marcinem Koszałką rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2007, nr 46, s. 6.

⁵ *Koszalka, Bławut, Latallo: Siła dokumentu*, notowała S. Goławska, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwis-kulturalny/Koszalka-Blawut-Latallo-Sila-dokumentu/menu-id-305.html> (dostęp: 24.11.2010).

⁶ B. Żurawiecki, *Dotyk Koszałki*, <http://film.w-p.pl/id,90942,title,Bartosz-Zurawiecki-Dotyk-Koszalki,felieton.html?tid=1b51e> (dostęp: 27.11.2010).

⁷ T. Sobolewski, *Swoimi słowami. Kochaj i rób co chcesz*, „Kino” 2000, nr 4, s. 62.

⁸ M. Hendrykowski, *Biografizm w kinie współczesnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 67-68.

⁹ Tamże, s. 68.

¹⁰ Z bardzo podobną sytuacją mamy do czynienia w kontynuacji *Takiego pięknego syna urodziłam* – w filmie *Jakoś to będzie*. Tu z kolei ojciec Koszałki pod wpływem filmowania otwiera się

- przed synem. Autor natychmiast wchodzi z ojcem w dialog, doceniając jego (raczej niespodziewaną) otwartość i szczerłość. *Nigdy tak nie rozmawialiśmy ze sobą w cztery oczy. On zawsze milczał, ja nie miałem czasu...* Zob.: Marcin Koszałka. *Trochę dojrzałem*, z Marcinem Koszałką rozmawia Tadeusz Sobolewski, <http://serwisy.gazeta.pl/tv/1,47855,250922,8.html> (dos tęp: 27.11.2010).
- ¹¹ *Nie można udawać, że wszystko jest piękne* – z Marcinem Koszałką rozmawia Remigiusz Grzela, „Kino” 2000, nr 6, s. 7.
- ¹² Sformułowania takiego użył Marcel Łoziński, komentując debiut Koszałki.
- ¹³ *Wycisnąć sens z trupa*, dz. cyt., s. 7.
- ¹⁴ *Śmierć nie musi kończyć życia* – z Marcinem Koszałką rozmawia Krystyna Lubelska, „Polityka” 2006, nr 44, s. 89.
- ¹⁵ *Wycisnąć sens z trupa*, dz. cyt., s. 7.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Koszałka w jednym z wywiadów przyznał wprost, że prowokował matkę: *Pomysł tego filmu polega na prowokacji. Każda sytuacja była przeze mnie sprowokowana. Specjalnie wracałem późno do domu, specjalnie mówilem coś, co prowokowało mamę, specjalnie zepsułem kran i światło. W dodatku leżałem na kanapie i milczałem*. Zob.: *Nie można udawać, że wszystko jest piękne*, dz. cyt., s. 9. W innym wywiadzie tłumaczy, że dzięki tym prowokacjom zrobił film w dwa miesiące, inaczej trwałoby to pięć lat. Zob.: *Wycisnąć sens z trupa*, dz. cyt., s. 7.
- ¹⁸ *Granice wyznacza sobie sam twórca*, z Marcinem Koszałką rozmawia Bartosz Stoczkowski, <http://mojemedial.pl/wywiady/wywiad/granice-wyznacza-sobie-sam-tworca,138273-0,4572,2> (dostęp: 26.11.2010).
- ¹⁹ S. Kratochvil, *Podstawy psychoterapii*, tłum. M. Czabak, E. Matuska, Poznań 2003, s. 19.
- ²⁰ Wideotrening komunikacji (*Video Interaction Training*); najczęściej można spotkać się ze skrótem „VIT”, ale również: „VHM” – *Video Home Training*, czyli wideotrening komunikacji w rodzinie. Jest to metoda pracy z rodziną w domu z zastosowaniem kamery wideo. Metoda została opracowana w Holandii w latach 80. jako krótka, intensywne forma pomocy dla rodzin z problemami wychowawczymi i społecznymi. Twórcą tej formy interwencji jest holenderski psycholog Harrie Biemans. Wideotrening staje się coraz bardziej popularny w Europie, w tym – od niedawna – w Polsce. Na temat tej metody zob.: E. Reczek, U. Szrednicka, A. Kaczmarek-Maderak, *Zobaczyć Zrozumieć Zmienić – wideotrening komunikacji*, Kraków 2007 oraz: E. Reczek, L. Miś, *Z teoretycznych i metodologicznych aspektów wideotreningu komunikacji*, Kraków 2001.
- ²¹ Termin „filmoterapia” został po raz pierwszy zdefiniowany w artykule *Cinematherapy: Theory and Application* opublikowanym w 1990 r. na łamach „Psychotherapy in Private Practise” przez badaczki L. Berg-Cross, P. Jennings, R. Baruch. W literaturze anglojęzycznej występuje kilka wersji tego terminu: *cinematherapy, cinema therapy, cinetherapy, movie therapy, reel therapy* oraz *video work*; natomiast w Polsce można spotkać się z dwoma nazwami: „filmoterapia” oraz „kino-terapia”.
- ²² Zob. m. in.: L. Berg-Cross, P. Jennings, R. Baruch, *Cinematherapy: Theory and Application*, „Psychotherapy in Private Practise” 1990, nr 1, s. 135-156; a także opracowania wydane w formie poradników do autoterapii: G. Solomon, *The Motion Picture Prescription. Watch This Movie and Call Me in the Morning*, Santa Rosa 1990, B. Wolz, *E-Motion Picture Magic: A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*, Centennial 2005.
- ²³ Zob.: *Doktor film*, z Anną Jędycką-Hamerą rozmawia Ola Salwa, „Film” 2009, nr 4, s. 46-47.
- ²⁴ *Marcin Koszałka. Trochę dojrzałem*, dz. cyt.
- ²⁵ T. Lubelski, *Kamera w rodzinie*, „Kino” 2005, nr 3, s. 13.
- ²⁶ *Wycisnąć sens z trupa*, dz. cyt., s. 8.
- ²⁷ *Kamera znieczula*, z Marcinem Koszałką rozmawia Karolina Pasternak, „Przekrój” 2010, nr 15, s. 18.
- ²⁸ Por. M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Warszawa 2007, s. 182-183.