

KSIĄŻKI O FILMIE

Jeśli wiesz, co chcę powiedzieć... o polskim bohaterze filmowym



SYLWIA KOŁOS

Dyskurs na temat polskiego bohatera filmowego ożywił Piotr Zwierzchowski opublikowaną w 2000 r. doskonałą książką *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*¹. Publikacji Katarzyny Taras „*Egoista*” czy *Edi? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekoniesans* należy się zainteresowanie choćby dlatego, że jest to pozycja poświęcona współczesnej kinematografii polskiej. Kondycja polskiego kina, z którym po 1989 r. wiązano wielkie nadzieje, jest dramatyczna, zatem badacze zglębiający ten temat nie mają łatwego zadania. Książka „*Egoista*” czy *Edi?* została napisana z perspektywy trzydziestolatków i w pewnym sensie do tej grupy wiekowej jest adresowana, bowiem to właśnie ci ludzie, którzy z dzieciństwa pamiętają stan wojenny, najczęściej poszukują siebie w filmach powstałych po 1989 r. Zagadnienie *pokolenia* jest dla zrozumienia rozważań autorki kluczowe. Katarzyna Taras odwołuje się więc do definicji pokolenia autorstwa Lidii Burskiej, z tą jednak różnicą, że w koncepcji przedstawionej przez Burską traci znaczenie wspólne przeżycie pokoleniowe, natomiast autorka pracy dostrzega jednak jego sens i za takowe uznaje właśnie stan wojenny. Przy tej okazji należy także podkreślić, że bardzo ważne jest pojawiające się w książce „*Egoista*” czy *Edi?* zagadnienie *pokolenia pomiędzy* – ludzi urodzonych na początku lat 70., których samookreślenie po roku 1989 okazało się najbardziej niejasne. Z racji wieku nie mieli bowiem prawa do uczestnictwa w pierwszych wolnych wyborach, a zatem nie budowali wolnej Polski po przełomie, a wcześniej, nawet w minimalnym stopniu, nie mogli się buntować przeciwko opresyjnej władzy. I choć przecież pamiętają czołgi na ulicach, to największym dramatem generacyjnym *pokolenia pomiędzy* był brak czekolady w sklepach i wielki zawód przeżyty 13 grudnia, gdy rano o godzinie 9.00 nie został wyemitowany *Teleranek*.

Istotą książki Katarzyny Taras jest zaproponowany przez nią podział, przyporządkowujący bohaterów do określonych grup. Badaczka przedstawia w kolejnych

rozdziałach: *Bohaterów czasu przełomu*, *Tych, którzy wybrali zło*, *Inteligentów*, *Plebejuszy*, *Bohaterów trzydziestoletnich*. Podział ten od razu kieruje uwagę czytelnika ku zasadniczej różnicy między książką a tekstami poświęconymi kinu współczesnemu, które zainspirowały autorkę. W szkicach i esejach autorstwa Grażyny Stachówny, Małgorzaty Radkiewicz, Ewy Mazierskiej, Izabeli Kalinowskiej, Michaela Stevensona podstawą analizy wizerunków bohaterów filmowych była płeć. W przypadku Taras kontekst gender nie jest priorytetem badawczym. Ważniejsze dla panoramy mentalnej bohatera jest działanie, wybory i decyzje związane ze statusem społecznym i majątkowym, frustracje wywołane przemianami politycznymi i wolnorynkowymi, różnice w spojrzeniu na tradycję i historię, dylematy moralne związane z determinizmem środowiskowym.

Pierwszym filmem, który pojawia się w rozdziale *Bohaterowie czasu przełomu*, jest *Ucieczka z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego, słusznie uznana przez badaczkę za dzieło niemal profetyczne, zwracające uwagę na zupełny brak umiejętności radzenia sobie z przemianami, z wolnością, bez względu na to, jak bardzo się jej pragnie.

Wolności szukają także uczniowie liceum, sportretowani przez Magdalenę Łazarkiewicz w *Ostatnim dzwonku*. Pisząc o tym fragmencie publikacji, muszę powrócić do lat 90., kiedy to rozpoczęła się przygoda autorki książki z krytyką filmową. Jeszcze jako uczennica liceum napisała do „Na Przełaj” (w 1990 r.) gorącą i polemiczną recenzję na temat *Ostatniego dzwonka* Magdaleny Łazarkiewicz, broniąc w pewnym sensie filmowej „świętości” wielu ówczesnych polskich licealistów, którzy mieli wrażenie, że nasze kino ma swoje *Stowarzyszenie umarłych poetów* (wszak to ten sam rok). Jest coś z tego młodzieńczego zapału w rozdziale poświęconym *bohaterom czasu przełomu*. Podobny nobilitujący ton odnajdujemy w przypadku obrazu Krzysztofa Krauzego *Gry uliczne*. Być może dlatego, że wielbiciel *Ostatniego dzwonka* w chwili premiery *Gier ulicznych* byli już studentami i mogli, obok filmu Łazarkiewicz, także obraz Krauzego umieścić pośród filmów „kultowych” dla swojego pokolenia. Tak się jednak nie stało. Taras stwierdza: *Film Krauzego można chyba uznać za ważną dla tej generacji realizację*. Przynajmniej dlatego, że ukazał *przełom w świadomości reprezentanta pokolenia zupełnie niekojarzonego z jakimkolwiek zainteresowaniem polityką* (s. 57). W tym przypadku autorka zwraca też większą uwagę na zagadnienie kobiecości, ale – co dla tego fragmentu bardzo istotne – jako ideologii! Maria z filmu Krauzego *jest katalizatorem przemiany ideologicznej (...), dojrzewania bohatera* (s. 57). Przybliżając czytelnikowi „trudnego” polskiego bohatera, Taras przyjęła strategię determinującą wywód już od pierwszych stron i tłumaczącą jednocześnie podtytuł książki – *rekonesans*. Autorka podrzuca czytelnikowi i widzowi pewne tropy i zachęca do dalszych poszukiwań.

Kolejny rozdział poświęcony jest bohaterom, którzy świadomie wybrali zło, choć – co podkreśla Taras – zdawali sobie sprawę z amoralności swojego postępowania. Ten fragment został zdominowany przez trzy filmy: *Dług* Krzysztofa Krauzego, *Symetrię* Konrada Niewolskiego i *Cześć Tereska* Roberta Glińskiego.

W swojej interpretacji *Długu* Taras odwołuje się do postmodernistycznej perspektywy, widząc – i słusznie – w bohaterach filmu *graczy* z Baumanowskiej typologii, ludzi funkcjonujących w świecie, w którym instytucje państwowe są dalece niedoskonałe, by nie powiedzieć – kalekie, co zmusza „graczy” nowej epoki do

podejmowania ciągłego ryzyka. *Dług i Cześć Tereska* badaczka uważa za *najczarniejsze wizerunki polskiej rzeczywistości po przełomie 1989 r.* (s. 74). W przypadku obrazu Glišńskiego jest to społeczna diagnoza o tyle dramatyczna, że dotyczy dzieci, inicjacji, wkroczenia w dorosłość. W książce odnajdujemy interesujące porównanie obrazu *Cześć Tereska* z filmami Wojciecha Marczewskiego – mistrza historii filmowych o inicjacji. Porównanie to jednak dowodzi, że Glišński jest dużo bardziej bezlitosny dla swoich bohaterów niż Marczewski. Powód jest prosty – bohaterowie sportretowani przez obu twórców to symbole dwóch różnych rzeczywistości i epok. Świat, jaki przedstawiał Marczewski, choć fundował młodym bohaterom często bardzo dramatyczne dorastanie, to jednak dawał szansę na samopoznanie, na odkrycie prawdy o sobie i niezbędnej wiedzy o rzeczywistości. Bohaterce filmu Glišńskiego bezwzględny determinizm środowiskowy już takiej możliwości nie daje. Wyczuwamy bardzo osobisty ton wypowiedzi autorki zarzucającej okrucieństwo reżyserowi, który pokazuje młodą bohaterkę w *piekle dojrzewania* bez jakiegokolwiek szansy na oczyszczenie.

„Skład osobowy” kolejnego rozdziału może zrazu zaskakiwać, bowiem obok inteligentów ze świata akademickiego, z upodobaniem prezentowanych w filmach Jerzego Stuhra, obok sfrustrowanego nauczyciela języka polskiego – Adasia Miauczyńskiego pojawiają się barwnie i brawurowo sportretowani przez Mariusza Trelińskiego *Egoiści*. Nie jest to oczywiście pomyłka, bowiem autorka uważa, że ich *inteligencckość umknęła krytykom* (s. 89). Umieszczenie filmu Trelińskiego w tym rozdziale to dobra decyzja, bowiem produkcja ta jest głównym argumentem wspierającym tezę o „zmianie elit”. Autorka dowodzi, że inteligent nie musi należeć do elity, zwłaszcza gdy – jak bohaterowie Stuhra – biernie przygląda się terażniejszości, rozpamiętując to, co było, bądź gdy przemiany obniżyły jego status społeczny i osłabiły prestiż wykonywanego zawodu – czego przykładem jest sfrustrowany Miauczyński. *Egoiści* Trelińskiego to filmowy znak czasów – do elity należą tu bowiem ci, którzy mają pieniądze, gromadzą dobra materialne, zatracają się w niebezpiecznych zabawach, a przede wszystkim są symbolami mitu sukcesu, kształtują trendy i mody. Lektura tego fragmentu dowodzi niezbicie, że czasy bohaterów „kina moralnego niepokoju” bezpowrotnie minęły, tak jak zniknęła naturalna onegdaj symbioza pojęć: inteligent i elita.

Zasługują tu także na uwagę postaci z filmów Przemysława Wojcieszka, których obecność w niniejszym rozdziale autorka komentuje następująco: *Bohaterowie „Głośniejsze od bomb” jeszcze nie są inteligentami. Kasia (Sylwia Juszcak) i Marcin (Rafał Maćkowiak) dopiero planują pójście na studia, dziewczyna nawet jeszcze nie zdała matury* (s. 114), są jednak ważną częścią dyskursu, gdyż to właśnie oni najsilniej przeciwstawiają się traumie przemian. Nie celebryją przeszłości, nie demonizują nowej rzeczywistości. Autorka mocno akcentuje ich aktywność; jest to istotne choćby dlatego, że na początku rozdziału pojawia się ważne i kluczowe pytanie: czy inteligent z obrazów zrealizowanych po politycznym przełomie jeszcze się buntuje? Film Wojcieszka pozwolił zaprezentować jeszcze jedną postawę życiową polskiego bohatera filmowego. Po biernym wykładawcy akademickim Stuhra, wewnątrz zbudowanym Miauczyńskim, egoistach, czyli współczesnych dekadentach, pojawia się Marcin – prawdziwie młodzieńczo i konstruktywnie zbudowana postać.

Katarzyna Taras zauważa, że we współczesnym kinie Polska to taki kraj, gdzie to właśnie inteligent źle życzy bliźniemu. Przedostatni rozdział dowodzi natomiast,

że w Polsce – kraju sfrustrowanych, złośliwych inteligentów – dobrzy ludzie to biedni ludzie. Godność ma początek w biedzie. Truizm i banał, ale do takich banalnych stwierdzeń skłaniają polscy filmowcy, którzy na bohaterów swoich filmów wybrali plebejuszy. Chodzi oczywiście o takie tytuły, jak *Edi* czy *Żurek*. Perspektywę spojrzenia na to zagadnienie zmienia jedynie *Wesele* Smarzowskiego, choć paradoksalnie to właśnie temu obrazowi ma autorka najczęściej do zarzucenia: m.in. brak konsekwencji w polemice z utworami Wyspiańskiego i Wajdy. Dochodzi jednak do ciekawych wniosków, analizując filmową przestrzeń i funkcjonowanie w niej bohaterów. Należy podkreślić, że w żadnym z rozdziałów element struktury filmu nie był tak istotny dla charakterystyki bohatera.

Filmowe portrety bohaterów trzydziestoletnich stały się podstawą kolejnej polemiki. Przytoczony w publikacji fragment szkicu Kingi Gałuszki *Kocham ten kraj*² w nieco defetystycznym tonie informuje czytelnika o braku rzeczowych analiz nowej rzeczywistości w kinie polskim, w którym, co gorsza, nie dokonała się konstruktywna pokoleniowa przemiana mogąca nadawać kinu polskiemu jakiś nowy kierunek³.

Katarzyna Taras, która przyjęła niewdzięczną rolę obrończyni polskiego kina, nie zgadza się z powyższą tezą. Musiała oczywiście przyznać, że twórcza grupa na miarę polskiej szkoły filmowej czy kina moralnego niepokoju jeszcze się nie wyłoniła, ale są twórcy opisujący nową rzeczywistość, pojawili się nowi bohaterowie przez tę rzeczywistość zdeterminowani. Jednak najistotniejsza uwaga dotyczy sprawy czysto technicznej. To wykorzystanie kamery cyfrowej (m.in. przez Mariusza Fronta i Łukasza Barczyka) jest znakiem czasów, wyborem artystycznym związanym ze zmianami języka filmowego, a zatem może świadczyć o tworzeniu się nowego kierunku. Rodzi się jednak pytanie, czy rzeczywiście zapis cyfrowy wystarcza do wykrystalizowania się nowego nurtu? Biorąc pod uwagę powszechną dostępność kamer cyfrowych, może okazać się, że wszyscy posiadacze takowych należą do nowego nurtu i są jego równorzędnymi twórcami. Poza tym nasuwa się pytanie, jakie znaczenie dla tego nurtu miałyby kino offowe i niezależne, które zaistniało z taką siłą dzięki kamerom cyfrowym? Niemniej optymizm autorki należy uznanować, choć można się z nim nie zgodzić.

Najważniejszy pozostaje jednak sam trzydziestoletni bohater, którego charakterystykę po lekturze książki można zawrzeć w kilku słowach: niedojrzały historyk, bierny dekadent uciekający od odpowiedzialności, ciągle manifestujący swoją *nieszgodę na dojrzałość* (s. 143). Taką charakterystykę filmowego trzydziestolatka sugerują następujące tytuły: *Patrzę na ciebie Marysiu* Łukasza Barczyka, *Pręgi* Magdaleny Piekorz, *Portret podwójny* Mariusza Fronta, *Trzeci* Jana Hryniaka, *Wtorek* Witolda Adamka, *Takiego pięknego syna urodziłam* Marcina Koszałki.

Szkoda, że brak w książce refleksji na temat *Alei gówniarzy* Piotra Szczepańskiego, obrazu zrobionego przez trzydziestolatka i o trzydziestolatkach, niezwykle szczerzej filmowej diagnozy tej grupy wiekowej.

Gdyby chcieć lapidarnie ująć to, co autorka miała do powiedzenia o bohaterze polskiego kina współczesnego, wystarczy zacytować krótki fragment: *Inteligenci zmagają się z przeszłością, przyszłością i samymi sobą; bohaterowie czasu prze-*

łomu wadzą się z historią; trzydziestolatkowie to asekuranci; a prości bohaterowie potrafią tak wiele: umieją dostrzec kogoś obok siebie i nie wahają się mu pomóc. To że całą prawdę o bohaterze polskich filmów po 1989 r. można zawrzeć w jednym zdaniu, nie jest oczywiście zarzutem wobec książki; jest natomiast trafnym zarzutem wobec polskiego kina.

Książka Katarzyny Taras to bez wątpienia początek badań nad bohaterem polskiego kina współczesnego. W publikacji spotkamy się z definicjami, osobistymi spostrzeżeniami autorki i tropami, które jako czytelnicy możemy dalej analizować, rozwijać, reinterpretować i polemizować z nimi. To wstęp i zachęta do dalszych badań. Książka „*Egoista*” czy *Edi*? to jednak przede wszystkim wyraz ogromnego szacunku, z jakim Katarzyna Taras traktuje – jakże przecież niedoskonałe – polskie kino współczesne i jego twórców.

SYLWIA KOŁOS

Katarzyna Taras, „*Egoista*” czy *Edi*? *Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2007.

¹ Katarzyna Taras zwraca uwagę na fakt, że jej badania inspirowane były książką Piotra Zwierchowskiego.

² K. Gałuszka, *Kocham ten kraj. O pewnym „młodym” polskim pokoleniu*, „Kwartalnik Filmmowy” 2003, nr 43, s. 203-212.

³ Por. tamże, s. 205.