

Szósty palec u ręki

Dokumenty Marka Koterskiego

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Marek Koterski realizował dokumenty pomiędzy 1969 (*Jeżeli stopnieje śnieg*), a 1986 (*Pieśń wojenna*) rokiem. Ale jego droga do krótkiego metrażu, a następnie do fabuły była o wiele dłuższa. Zarówno dokumenty Koterskiego, jak i późniejsze filmy fabularne nie tylko zdradzają własny, odrębny styl i bezkompromisowość artystyczną autora, ale są także popisami erudycyjnymi, w których widać echa niezliczonych lektur i nieszablonowego wykształcenia reżysera. Biografia Koterskiego jest rzeczywiście wyjątkowa, chociaż na swój sposób także emblematyczna dla pokolenia, które urodziło się pod koniec wojny i dorastało w cieniu PRL-u. Właśnie to pokolenie było wiecznie niesyte nowych wrażeń, doświadczeń, które jednak nieustająco reglamentowała marna rzeczywistość. O ile jednak niesyci podobnych doznań byli niemal wszyscy twórczy rówieśnicy Koterskiego, o tyle późniejszy autor *Nic śmiesznego* (1995) był ich niesyty jak gdyby w dwójnasób. Dlatego szukał artystycznego wyrażenia siebie w różnoraki sposób, często błędząc po omacku. *Nie byłem na wojnie ani w partyzantce, ani w ZMP. Mimo to zawsze miałem poczucie, że biorę udział w czymś ważnym* – zwierzał się Koterski Tadeuszowi Sobolewskiemu ¹.

Z łódzką Wytwórnią Filmów Oświatowych, dla której nakręcił większość swoich dokumentów, reżyser związał się w 1975 roku ². Wcześniej studiował filologię polską i historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Przez rok był także asystentem profesora Jana Trzynadłowskiego, pod którego kierunkiem napisał (i opublikował) pracę z pogranicza teorii teatru i dramatu. Zrezygnował jednak z doktoratu, bo zaczęło go pociągać malarstwo. Przez rok był słuchaczem w renomowanej pracowni profesora Eugeniusza Eibischa w Akademii Sztuk Pięknych. Ale zrezygnował. Ponownie.

Porzuciłem Akademię. A jeszcze przedtem porzuciłem asystenturę na polonistyce i przyznane mi już stypendium do Nancy. Dużo by o tym mówić. Dość, że przekonałem się, że nie będę naukowcem. Potem – że nie będę malarzem (dopiero dziś widzę, u jak wielkiego malarza terminowałem). (...) Wiele rzeczy zaczynałem robić pod wpływem nagłego impulsu. Ale również pod wpływem impulsu z różnych rzeczy rezygnowałem. Nagle dowiaduję się od siebie, że czegoś już nie robię. Na przykład – że już nie piję. Albo – że nie tańczę ³.

W tym samym czasie Koterskiego zafascynował teatr. Najpierw działał w akademickim teatrze „Sylaba”, następnie – już jako asystent reżysera – współpracował m.in. z Jerzym Krasowskim i Krystyną Skuszanką. W końcu we Wrocławiu zaczął prowadzić eksperymentalny Teatr Otwartej Sceny, aż w 1967 roku zdecydował się zdawać na reżyserię filmową. PWSFTviT w Łodzi ukończył w 1972 roku.

Niepokój

*Wpatrzeć się w rzekę, w której czas i woda
płyną, i wspomnieć, że czas też jest rzeką.
Wiedzieć, że wszyscy płyniemy jak rzeka,
że twarze miną tak, jak mija woda.
(...) Czasem z jakiegoś zmięzchu wynurza się
twarz
patrząca z głębi jakiegoś zwierciadła.
Sztuka winna być głębią owego zwierciadła,
które objawi tobie twoją własną twarz.*

Jorge Luis Borges
Ars Poetica

Skomplikowany, efektowny, chciałoby się napisać filmowy życiorys Marka Koterskiego przypominałem nie bez powodu. W tej biografii, której składowymi były przede wszystkim determinacja i nieustanny niepokój twórczy, kryje się być może klucz do interpretacji niezwykłych form dokumentalnych reżysera. Nigdy nie były to bowiem tradycyjne, klasyczne dokumenty. Owszem, Koterski doskonale wiedział, na czym polega sens pracy dokumentalisty. Rejestrował fakty, badał mechanizmy, wyciągał wnioski, ale temat – często interwencyjny, jak narkomania, stan służby zdrowia czy relacja ze studenckiego festiwalu teatralnego – zamieniał się w filmach Marka Koterskiego w kreację, której bliżej było do eseju niż do reportażu ⁴.

Dla Koterskiego liczyła się forma, przemyślana konstrukcja, budowanie filmowej przestrzeni, ale już czas nie pełnił praktycznie żadnej funkcji porządkującej. Chronologia zdarzeń, ich przyczynowo-skutkowy przebieg były podporządkowane egocentrycznemu działaniu twórcy, dla którego prymarne znaczenie miał bohater, temat, ewentualnie sprawa, zaś cały, nazwijmy go, reportażowy sztafaż, rekonstrukcja konkretnych wydarzeń miały już znaczenie drugorzędne.

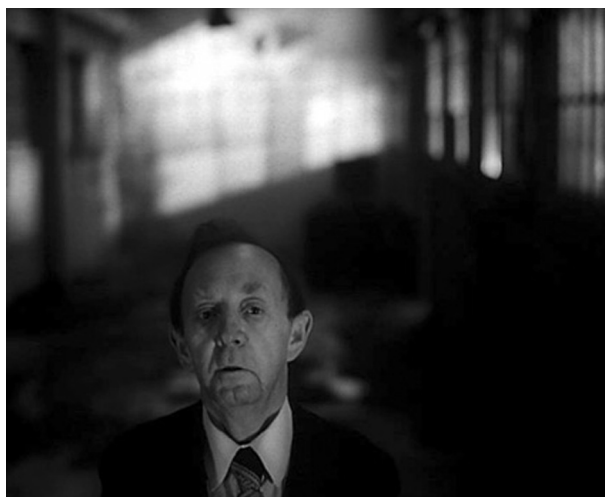
Marek Koterski w wywiadach udzielanych w latach osiemdziesiątych ⁵ kilkakrotnie przywoływał znaną myśl Jorge Luisa Borgesa, któremu wydawało się, że przez całe życie opisywał nieznane miasta, kraje i ludzi, gdy tymczasem zawsze przyglądał się pejzażowi własnej twarzy. *Twarz człowieka jest kosmosem* – mówił reżyser ⁶.

Temat „twarz”, był zawsze dla Koterskiego pretekstem, wokół którego ogniskowały się tropy interpretacyjne mające wywołać w widzu ten sam niepokój, który prawdopodobnie był udziałem twórcy. Służyła temu zarówno warstwa wizualna (plastyczne światło), struktura montażowa (montażowe manipulowanie przestrzenią), wyrafinowana kompozycja kadru, poszarpana narracja, eksperymenty z dźwiękiem, niewspółmierność poszczególnych jednostek montażowych, jak i cała struktura i dramaturgia filmu, który nie pozwalał się nigdy dookreślić, odpowiednio wyważyć czy porównać. Niepokoił.

Stosowany często asynchronizm twórczy obrazu i dźwięku, sytuacji i słowa pozwala autorowi przekroczyć granicę konstatacji, zejść głębiej, odnaleźć nieoczekiwane skojarzenia – pisała Maria Kornatowska ⁷. *Podczas gdy dokumentaliści kryją się za materiałem, Koterski odciska na wszystkim, co robi, swoją indywidualność* – dodawał Andrzej Kołodyński ⁸.



Dziwny świat Thomasa Puckeya, reż. Marek Koterski (1977)



Przyczyny narkomanii, reż. Marek Koterski (1982)

Dokumenty Koterskiego są gatunkowymi hybrydami, zawłaszczającymi nie tylko różne skojarzenia *stricte* filmowe (filmy o teatrze, inscenizowane sondy socjologiczne, portrety), ale także literackie (prymat groteski, ale i wielokrotne posiłkowanie się cytataми z literatury romantycznej), wreszcie malarskie (inspiracje od Bacona po Taranczewskiego). Znać w tych nawiązaniach nie tylko rozległość zainteresowań i horyzontów reżysera, ale przede wszystkim ów wieczny niepokój, który kazał Koterskiemu przez długie lata ciągle zmieniać profesje i adresy. Zmieniać siebie wyrażającego się przez sztukę. Bo tylko sztuka, ten ostatni i najważniejszy adres, pozostawała – i pozostaje – w przypadku Koterskiego wartością niezmienną.

Cały ten kicz

W pierwszych dokumentach Marek Koterski przenikliwie przyglądał się problemom ludzi młodych, właściwie nastolatków. [Koterski] *okazał się nieźrównanym tówcą tych szczelin w sposobie bycia młodych, okaleczonych ludzi, w których na moment odstania się maska pozy i pojawia się błysk autentyzmu* – pisał Tadeusz Szczepański⁹. Bohaterkami *Szczęścia* (1980) są dziewczęta z zakładu wychowawczego. Nastoletnie panny o szczęściu marzą nieustająco, ale ich marzenia znacząco wyprzedzają realność. Brutalne życiorysy dziewcząt zostały w filmie Koterskiego skontrapunktowane wizualizacją ich aspiracji. Marnymi substytutami lichej rzeczywistości. Słuchamy wynurzeń bohaterek zapisywanych w dzienniczkach. To wieczne pensjonarskie zakłęcia – o dobrym mężu, puszystym piesku i domku z ogródkiem. Cały ten kicz: widzimy wycięte z gazet fotografie ówczesnych gwiazd, reklamy i zdjęcia modelek, a w tle słychać kojącą muzykę Claude’a Debussy’ego¹⁰.

Kicz w *Szczęściu* sąsiaduje z desperacją, która o luksusie każe bohaterkom marzyć tylko w wersji mikro. Dziewczyny z poprawczaka nigdy nie zapomną rodzinnego piekła, nie przebaczą piekła domu wychowawczego, w którym mieszkają, ale chcą ocalić w sobie czystość i naiwność. Pomimo wszystko.

Ważny nurt w twórczości dokumentalnej Koterskiego stanowią portrety. Marek Koterski przygląda się postaciom dobrze znanym, ale i anonimowym. W filmie *Na to wszystko trzeba popatrzeć z tej drugiej, pogodniejszej strony* (1979) Koterski przypatruje się pracy teatralnej znanego aktora Romana Kłosowskiego. Reżyser podpatruje przygotowania Kłosowskiego do kolejnych premier: Szwejka w adaptacji powieści Jaroslava Haška, przewodniczącego w *Hamlecie we wsi Głucha Dolna* Ivo Brešana, wreszcie chłopca Moczalkina w *Słoniu* Aleksandra Kopkova. Zestawia zachowania wyuczone aktora (tekst dramatów) z improwizowanymi; zderza dialogi ze sztuk z nienaturalnymi zbliżeniami twarzy, oczu, nozdrzy Kłosowskiego. W trakcie projekcji kamera nawet na moment nie odrywa się od twarzy aktora. *Chciałem udowodnić, że da się pół godziny patrzeć na twarz człowieka. Kamere ustawiliśmy pośrodku czwartego rzędu w teatrze. Kazałem ją przymocować do podłogi na czas realizacji. Operator¹¹ dostawał bóleści, żeby choć raz wejść gdzieś z boku, żeby nakręcić coś na wszelki wypadek. Celowo odciąłem sobie tę możliwość – wspominał Koterski¹². Eksperyment się powiódł. Z jednej strony reżyser w bardzo przemyślany sposób opowiedział o konkretnym aktorze, Romanie Kłosowskim, wychodzącym z życia prywatnego w świat boha-*

terów sztuk, ale zarazem rozszerzył zakres swoich obserwacji o wszystkich aktorów wielkiego *theatrum mundi*, aktorów, którym przychodzi zmieniać się na żądanie, wkładać maski albo mówić cudzymi słowami.

Bohaterem *Lekkiej tkliwości* (1975) jest chirurg, miejscem akcji – szpital. [Film] powstał dlatego, że zapamiętałem tego lekarza. Był to jeden z tych ludzi, w obecności których trzeba się rozluźnić, spływa na człowieka spokój – mówił Marek Koterski¹³. *Lekka tkliwość* to chronologicznie pierwszy profesjonalny film Koterskiego. Dokument zwraca uwagę wyrafinowaną fakturą fotograficzną – długimi ujęciami, przetrzymywanymi zbliżeniami. Koterski: *Wydawało mi się, że jeśli mój pierwszy film będzie tylko poprawny, rzemieślniczy, to będę przegrany na zawsze. Że jeśli ten moment zawalczenia o odcisk własnego palca odłożę na potem, to już nigdy się na to nie zdecyduję. Musiałem robić film w moim własnym rytmie. I to był z mojej strony największy akt odwagi*¹⁴.

Obrazom chorych ciał pacjentów – biednych i opuszczonych, towarzyszą zwiualizowane bólem, strachem, apatią emocje ich właścicieli. Głośne, zbyt głośne bicie serca, skrofuliczny kaszel zostały w *Lekkiej tkliwości* zestawione z profesjonalnym, niemal bezosobowym komentarzem chirurga. Jednak ze wszystkich twarzy – lekarza i pacjentów – emanuje osobliwe ciepło. Spokój. Równocześnie oglądamy gromadkę dzieci biegnących do szkoły, parę staruszków, zadumanego wędkarza. W pewnym momencie kamera unosi się, jak na skrzydłach, poza aseptyczne wnętrza sali operacyjnej – przygląda się dachom, gołębiom gruchającym wieczną *love story*. Za oknami, za brudnymi szpitalnymi parapetami toczy się bowiem inne życie, w którym obowiązuje odmienny czas. Mniej tkliwy.

Sen srebrny

Wielką pasją Marka Koterskiego-dokumentalisty był teatr. Autor *Ajlawju* (1999) był może najwnikliwszym filmowym kronikarzem studenckiego teatru kontestacji. W 1976 roku zrealizował film o zespole teatralnym „Sylaba 68”, działającym przy jednym z wrocławskich techników (*Naprzód*), a także reportaż o Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu (*Piąty Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich*). Rok później Koterski nakręcił film o brytyjskim plastyku i performerze Thomasie Puckeyu, głównej atrakcji międzynarodowego pleneru wiejskiego „Osetnica ’76” (*Dziwny świat Thomasa Puckeya*).

W dokumentach teatralnych Koterski łowi twarze, najchętniej wyraziste, charakterystyczne, niespiesznie śledzi mimikę, oderwane gesty. Teatrem – według Koterskiego – jest bowiem cała rzeczywistość przedstawiona, a aktorami – jej wszyscy uczestnicy. Przedstawienie „Sylaby 68” rozgrywa się w naturalnym atelier wrocławskich ulic. Równoprawnymi bohaterami zdarzenia stają się przypadkowi przechodnie, ale także schody, skwery, wnętrza pomieszczeń. Również reportaż z Festiwalu Teatru Otwartego przenosi się w plener. W pewnym momencie widz traci orientację, czy zajądająca ze smakiem bułkę z masłem dziewczynka w czerwonej czapeczce, jest mimowolną uczestniczką spektaklu, czy atrakcją zaprogramowaną przez organizatorów happeningu. W filmie Koterskiego ludzie, którzy zjechali z całego świata, by krzyczeć, protestować, popierać i bić sobie brawa, ukazani zostali spoza artystycznej, spoza ideologicznej perspektywy – pisał w „Filmie” w 1979 roku Andrzej Tadeusz Kijowski¹⁵. – Kamera Koterskiego

*pokazuje ich, kiedy grabią ogródek, przygotowują rekwizyty, a potem w świetle reflektorów borykają się ze zmęczeniem, z niewyszkolonym głosem, z tremą*¹⁶.

Iluzja miesza się u Koterskiego z ostrą diagnozą społeczną – wyraźną zwłaszcza w filmie o angielskim conceptualiście Puckeyu, w którym Tadeusz Sobolewski dostrzegł protoplastę Michała, a następnie Adama Miauczyńskiego, niespokojnego i sfrustrowanego bohatera wszystkich fabuł Marka Koterskiego¹⁷. W filmie o Puckeyu owa ponura diagnoza dotyczy przede wszystkim niemożności zrozumienia sztuki przez publiczność na tę sztukę nieprzygotowaną, zrozumienia kultury przez naturę. Nie mamy wspólnego języka, nigdy go nie znajdziemy. Puckey urządza swój *performance* niemal w szczerym polu, na typowej polskiej wsi. Znamy dobrze takie obrazki: gdzieś muczy krowa, gdaczą kury, w tym samym czasie zagraniczny gość – trochę aktor, trochę cyrkowiec, trochę zapewne mitoman – tłumaczy (po angielsku) zdezorientowanej publiczności motywy swojego działania. Puckey ofiarnie mocuje się ze swoim ciałem, jego ograniczeniami, a znudzona krowa w tym samym czasie ospale miele ozorem. Kto jest zwycięzcą, kto przegranym? Koterski nie udziela odpowiedzi.

Osiągnięciem Marka Koterskiego był także skromny film z 1978 roku – *Reżyser i aktor*. W założeniu miał to być zrealizowany z myślą o uczniach szkół średnich film oświatowy – rejestracja kilku aktorskich prób Adama Hanuszkiewicza przed premierą *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego w Teatrze Narodowym¹⁸. Tymczasem Koterskiemu udało się w tym filmie, w sposób niezwykle, zobaczyć teatr od wewnątrz. Kłopoty organizacyjne, zdenerwowanie reżysera, błędne decyzje. Wspaniała, twórcza męka, na której ostateczny efekt – zbliżająca się data premiery – pracuje się nie tylko z pasją, ale także z towarzyszeniem łez i potu.

Reżyser podgląda pracę inspicjenta, maszynistów, suflera, ale najważniejszą część filmu stanowi długa, bodaj siedmiominutowa scena, w której grająca księżniczkę Grażyna Szapołowska razem z Hanuszkiewiczem zмага się z własnymi ograniczeniami: z niepewnością, źle ustawionym tembrem głosu, kiepską intonacją. Wspólnie usiłują odnaleźć właściwy ton dla jednego tylko zdania wygłaszanego przez bohaterkę dramatu. Kamera Andrzeja Popławskiego i Tomasza Werta w wielkich zbliżeniach śledzi każdy grymas na twarzy aktorki, fizys reżysera. Ogląda się to z wielkim napięciem. W *Reżyserze i aktorze* Markowi Koterskiemu udało się bowiem zarejestrować moment, w którym jedno zdanie z dramatu zyskuje status prawdy scenicznej.

Uzależnienie

Najbardziej znanym dokumentem Marka Koterskiego jest *Przyszłość* (1981). Przez wiele miesięcy reżyser, wspólnie z operatorem Krzysztofem Tusiewiczem, obserwował codzienność ośrodka „Monar” w Głuskowie, pierwszego i wówczas jedynego w Polsce miejsca leczenia narkomanów. Marek Koterski: *Był to jedyny film, w którym bardziej zależało mi na sprawie niż na formie. Chodziło mi o to, żeby spodobał się ludziom, o których opowiadał, żeby nie czuli się oszukani*¹⁹. W rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim reżyser dodawał: *Po raz pierwszy związałem się tak mocno z ludźmi. (...) Razem z nimi wychodziłem do pracy w pole, do gospodarstwa. Brałem ze sobą kamerę. (...) To były łowy rozciągnięte na miesiące.*

(...) *Spisałem taśmy tam nagrane. Wyszło około tysiąc stron. W końcu uznałem, że film jest błahostką wobec ich losów. Zarejestrowałem zaledwie szczyłek tego, co przeżyłem i widziałem*²⁰.

Przyszłość na pierwszy rzut oka wydaje się najbardziej tradycyjnym dokumentem w twórczości Koterskiego. Przypomina typowy, tyle że zrealizowany z wielkim pietyzmem, w trakcie zmieniających się pór roku, długi reportaż telewizyjny. Gadające głowy, praca narkomanów w kuchni i chlewni, pouczenia ich wychowawcy. A jednak pod powierzchnią linearnie prowadzonej narracji kryje się, jak zawsze u Koterskiego, mnóstwo pytań. Trudnych i nieoczywistych. Zadanych nie wprost.

Głównym bohaterem *Przyszłości* jest wychowawca narkomanów w Głoskowie, wówczas mało jeszcze znany Marek Kotański. Koterskiemu (z Tusiewiczem) udało się sfotografować narodziny charyzmy. Na początku filmu Kotański głównie mizdrzy się i popisuje przed kamerą, ale kilka miesięcy później, w trakcie kolejnej serii zdjęć, bohater wie już dobrze, jak wielką siłą dysponuje. Czuje, że jest nie tyle nawet psychologiem, ile aktorem dobrze wcielającym się w rolę psychologa. Magnetyzującym, budzącym podziw i przerażenie. Kotański potrafił zarazić młodych narkomanów (lub byłych narkomanów) entuzjazmem; w filmie jest chwilami ostry i obcesowy, wie bowiem, że przyszłość jego podopiecznych jest mocno zagrożona. A rozkaz i kara odbijają się w ich świadomości mocniej i efektywniej niż łagodność i usprawiedliwienia. Koterski na tle charyzmatycznego przywódcy pokazuje różne postawy wobec nałogu. Bunt, bezradność, zniewolenie.

Po sześciomiesięcznej terapii wewnętrznie zablokowani pacjenci ośrodka potrafią otwarcie mówić o swoich najintymniejszych przeżyciach. Zmienia się ich osobowość. Trzeba wziąć odpowiedzialność za swoje życie, podjąć walkę. Niektórzy bohaterowie dokumentu, zwłaszcza dziewczyny, są silniejsi – mają szansę na wygraną; inni – wiemy to w zasadzie od samego początku – nie wierzą już w żadną terapię. I oni przegrają.

Przyszłość zamknęła pewien ważny etap w dokumentalnej twórczości Koterskiego. Po zrealizowaniu tego filmu, niezadowolony z ostatecznego efektu reżyser²¹ na stałe odszedł od dokumentu rejterującego rzeczywistość w stronę czystej kreacji. Nie zrezygnował jednak z samego tematu. Mówił: *Zdecydowałem, że mając określoną wiedzę o przedmiocie – z książek i autopsji – napiszę kwintesencję tego, co myślę o przyczynach narkomanii. Dobiorę ludzi na zasadzie klucza statystycznego – jeśli na dziesięciu narkomanów dziewięciu to nastolatki, w filmie też zachowam takie proporcje, zrobię z nimi normalne próby aktorskie i każę im powiedzieć tekst*²².

Przyczyny narkomanii (1982) to oprócz *Polskiego bohatera współczesnego* (1984) najbardziej nietypowy film w dorobku dokumentalnym Koterskiego. Nic w *Przyczynach narkomanii* nie było przypadkowe. Teksty, które reżyser – i zarazem autor scenariusza – napisał na podstawie lektur i notatek z Głoskowa, zostały przydzielone osobom specjalnie dobranym pod względem fizycznym. Liczba aktorów, ich wiek, a nawet wygląd zostały skorelowane z ówczesnymi statystykami dotyczącymi zapadalności na nałóg, statystykami śmiertelności itd. Czysta matematyka. Ale matematyka, w tym przypadku, skojarzona z poezją. *Metoda pracy nad tym filmem była typowo kreacyjna: dobór twarzy, aktorska praca nad tekstem, wypracowanie pauz. Uważam, że praca typowo formalna o wiele skute-*

czniej zapobiega fałszowi niż realizm obserwacyjny, w którym już sam fakt, że wszystko dzieje się przed kamerą, jest mocno podejrzany²³.

Opustoszała szkoła. Długie, puste korytarze, półmrok. Ostatni dzwonek dawno za nami. A jednak, po pewnym czasie, wyłapujemy kilka twarzy. Głównie młodzi ludzie, zapewne uczniowie. Prawdziwi, ale jednocześnie jakby sztuczni. Zdjęcia Jacka Bławuta²⁴ dodatkowo tę „sztuczność” wzmacniają. Operują światłocieniem, wykorzystują zmienność funkcji kamery w tak zwanych masterszotach: kamera w tym samym ujęciu jest raz autonomiczna, odkryta, innym razem towarzysząca akcji, ukryta w niej. Po nienaturalnie długich pauzach nienaturalnym głosem bohaterowie opowiadają o przyczynach narkomanii. Ale komu chcą to wszystko powiedzieć – widzowi czy sobie? Mówią szczerze, od siebie, czy może tylko recytują zadane kwestie? Jeśli tak – kogo udają? Koterski znowu wraca do swoich ulubionych pytań bez odpowiedzi. Znowu niepokoi. Z filmu nie dowiemy się nawet, jakie są prawdziwe przyczyny narkomanii. Monotonnie wymieniana przez wykonawców lista powodów, dla których sięgamy po narkotyki, w końcu rozmywa się i niknie. Nie ma żadnych konkretnych przyczyn – zdaje się mówić reżyser. – Narkotyki dopadają nas dlatego, że tak chce los. Nałóg może zdobyć każdego. I zdobywa – wielu. Zbyt wielu.

Gry i zabawy wojenne

Dokumenty Koterskiego są przewrotne. Koterskiego-dokumentalistę, podobnie jak Koterskiego-fabularzystę, znacząco wyróżnia poczucie humoru. Często o ironicznym zabarwieniu²⁵. Humorem właśnie zjednywał sobie przychyłność pozornie odpychający absolutoryjny film Koterskiego *Ech* z 1972 roku. Izba wytrzeźwień, kamera Andrzeja Popławskiego (*W izbie wytrzeźwień dyżurowaliśmy z operatorem przez kilka dni i nocy, budząc się nawzajem, gdy tylko coś się działo* – wspominał reżyser²⁶) pokazuje pijaka, który – ech – znowu się upił. Jest pijakiem, ale jest także – ech – Polakiem i „swój honor ma”. Nie pozwoli się poniżyć, a już zwłaszcza milicjantowi, który nie wyjmując peta z ust pcha mężczyznę do umywalni. Już w tej krótkiej szkolnej etiudzie znalazło się wiele spośród elementów stylu Koterskiego, które zadecydują o sukcesie jego późniejszych filmów: dowcip (często niewyszukany) oraz komizm sytuacyjny zestawiony z przenikliwością i ostrością spojrzenia.

Przewrotny, od tytułu poczynając, jest także znakomity *Polski bohater współczesny* (1984), dokument, w którym – po raz pierwszy z taką mocą – dała o sobie znać maestria językowa Koterskiego; znajdzie ona najpełniejszy wyraz w jego późniejszych dramatach, choćby w *Nienawidzę* (prapremiera w 1991 roku), *Kocham* (prapremiera – 1998) czy *Nas troje* (prapremiera – 1998), wreszcie w jego wszystkich filmach fabularnych z *Dniem świra* i *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* na czele.

*Mam zdolność niemal fotograficznego zapamiętywania dialogów, szczególnie takich, których niedorzeczność mnie uderza – coś, co na swój użytek określłam jako przezroczystość. To są całe składy, zestawy językowe, które funkcjonują jako znaki tylko w takich, a nie innych konfiguracjach. Tracimy z uszu sens tych figur, dawno już przestaliśmy go dociekać*²⁷.

Koterski w *Polskim bohaterze współczesnym* jest nie tylko bystrym obserwatorem codzienności, ale także konsekwentnym poławiaczem chaotycznych my-

ślowo zbitek słownych, egzaltowanej lub paranoidalnej nowomowy. Oto grupa uczniów próbuje przed kamerą ułożyć filmową bądź literacką opowieść, stworzyć ciekawego bohatera. *Wybrałem grupę inteligentnych maturzystów z dwóch dobrych liceów łódzkich – wspominał reżyser. – Zaprosiłem ich do wytwórni oświatowej, gdzie pracuję, i spytałem, czy zadowala ich bohater współczesny w filmie polskim. Jak można się było spodziewać, nie zadowalał. Poprosiłem więc, żeby starali się wymyślić interesującego bohatera i znaleźć dla niego jakąś historię. Spotykaliśmy się przez tydzień*²⁸.

Ten pomysł Koterski zaczerpnął z jednego ze skryptów dla scenarzystów amerykańskich, w którym zbiorowe ćwiczenia w budowaniu pełnej struktury ostatecznego scenariusza odgrywały kluczową rolę. W polskich warunkach eksperyment okazał się jednak smutną wiwisekcją obnażającą jałowość myśli i niesamodzielność spojrzenia młodych na świat. Wymarzony bohater współczesny został bowiem ulepiony wyłącznie z językowych i mentalnych klisz. Uczestnicy projektu opowiedzieli historię zastanawiająco nijaką, banalną aż do bólu. Ich bohater jest kwintesencją serialowego, telenowelowego sznytu. Pozbawiony aspiracji ideologicznych czy politycznych, przypomina raczej ordynata Michorowskiego z powieści Mniszkówny niż buntownika bez powodu.

Groteskowy charakter tamtych wypowiedzi Koterski wzmocnił jeszcze w swoim ostatnim dokumencie, *Pieśni wojennej* (1986): siedmioletni syn reżysera, Michał (dzisiaj gwiazda filmów ojca)²⁹, bawiąc się w wojnę, przedstawiając ołowianych żołnierzy, nuci tragikomiczną, dziecięcą pieśń wojenną. O Rosjanach walczących z Niemcami, o Polakach i Chińczykach. Plastikowe czołgi toczą nierówny bój z drewnianymi konikami, a żołnierze z armii Napoleona z czerwonoarmistami. Wszyscy w końcu polegają. A mały Michałek ziewnie znudzony. Śmieszne? Nie tylko.

*Złożyłem kiedyś w redakcji temat na dokument: o pianiście, któremu wyrósł szósty palec u ręki. Spytało: ilu jest takich na świecie? Odpowiedziałem: jeden. Ustyszałem ze zdziwieniem – „To o jednym film?”*³⁰.

Marek Koterski zawsze kręcił dokumenty o „jednym” – o bohaterze, sprawie, sytuacji. Obca była mu zarówno liczba mnoga, jak i plakaty polityczne. Preferował „ja” w miejsce „my”. Nie pozwolił się zamknąć w orbicie reżysera filmów teatralnych lub oświatowych. Prowokował, eksperymentował z językiem, uciekał od doraźności. I była w tym wszystkim, co możemy docenić dopiero dzisiaj, zagadkowa konsekwencja, która transponowała na kolejne, następujące po sobie, przedsięwzięcia twórcze reżysera: filmowe, telewizyjne i teatralne. Najpierw był jednak dokument. I chociaż Koterski uparcie podkreśla, że nie zamierza już nigdy wracać do tej formy kina, to przecież *szósty palec u ręki pianisty* ciągle czeka na swojego filmowego odkrywcę. Bo kto, jeśli nie on – „Jeden”, Koterski³¹.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

- ¹ *Zobaczyłem się z zewnątrz*, wyw. T. Sobolewski, „Kino” 1986, nr 3, s. 7.
- ² *Jest taka wytwórnia w Łodzi, przy wąskiej i brzydkiej ulicy Kilińskiego. Powstają tam nie tylko filmy na użytek szkół lub rozmaitych instytucji, lecz i utwory autorskie, o ambicjach czysto artystycznych, poszukujące, często oryginalne i nowatorskie* – pisała w „Filmie”, w 1983 roku, Maria Kornatowska. Zob. M. Kornatowska, *Osobowość i styl. O filmach Marka Koterskiego*, „Film” 1983, nr 30, s. 10.
- ³ *Zobaczyłem się...* dz. cyt., s. 9.
- ⁴ Na esejistyczny charakter twórczości dokumentalnej Marka Koterskiego po raz pierwszy zwróciła uwagę Maria Kornatowska, Zob. M. Kornatowska, *Osobowości i styl*, dz. cyt., s. 10.
- ⁵ Na przykład: *Zobaczyłem się...* dz. cyt., s. 9; *We własnym rytmie*, wyw. K. Józwiak, „Film” 1984, nr 32, s. 10.
- ⁶ *We własnym rytmie...* dz. cyt., s. 10.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ *Rysunek anatomiczny*, wyw. Andrzej Kołodyński, „Film” 1987, nr 34, s. 14.
- ⁹ T. Szczepański, *Z dziennika voyeura*, „Kino” 1989, nr 12, s. 12.
- ¹⁰ *Szczęście* ze swoją rozwibrowaną strukturą formalną jest prawdziwym osiągnięciem operatorskim. Nad filmem pracowali Jan Szabela, Zbigniew Wichłacz i Krzysztof Ptak.
- ¹¹ Zbigniew Wichłacz.
- ¹² *We własnym rytmie...* dz. cyt., s. 11.
- ¹³ Tamże, s. 10.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ A. T. Kijowski, *Teatr mimo woli*, „Film” 1979, nr 27, s. 10.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ T. Sobolewski, *Detoks w Łagowie*, „Kino” 2006, s. 27.
- ¹⁸ J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Teatr Narodowy, Warszawa, premiera 31 grudnia 1977 roku; reżyseria Adam Hanuszkiewicz; obsada: Regimentarz – Henryk Machalica, Salomea – Anna Chodakowska, Księżniczka – Grażyna Szapołowska.
- ¹⁹ *We własnym rytmie...* dz. cyt., s. 11.
- ²⁰ *Zobaczyłem się...* dz. cyt., s. 6.
- ²¹ *Film pozostawił we mnie uczucie niedosytu i świadomość, że przy dobrej woli swojej, operatora, przy całym wysiłku i maksymalnej życiowej inwestycji zdołałem uchwycić tylko kilka procent z tego, co w tym temacie pulsowało* – mówił Marek Koterski w rozmowie z Andrzejem Kołodyńskim. Zob. *Rysunek anatomiczny...* dz. cyt. s. 14.
- ²² *Rysunek anatomiczny...* dz. cyt. s. 14.
- ²³ *We własnym rytmie...* dz. cyt. s. 11.
- ²⁴ Począwszy od *Przyczyn narkomanii*, Jacek Bławut będzie stałym współpracownikiem Marka Koterskiego – autorem zdjęć do jego kolejnych filmów dokumentalnych: *Polskiego bohatera współczesnego* (1984) i *Pieśni wojennej* (1986), a także fabuły: *Życia wewnętrznego* (1986), *Porno* (1989) i *Dnia świra* (2002).
- ²⁵ *Śmiech Koterskiego najczęściej bierze się z przepaści między ideałem a rzeczywistością* – pisała Ewa Mazierska. Zob. E. Mazierska, *Oswajanie szaleństwa, przyglądanie się polskości*, „Kino” 2003, nr 3, s. 44.
- ²⁶ A. T. Kijowski, *Teatr mimo woli...* dz. cyt., s. 11.
- ²⁷ *Rysunek anatomiczny*, dz. cyt. s. 14.
- ²⁸ *Zobaczyłem się...* dz. cyt., s. 8.
- ²⁹ Aktor niezawodowy, Michał Koterski, zagrał w kilku filmach ojca: jako dziecko w *Pieśni wojennej* (1986), a następnie w *Ajlawju* (1999), *Dniu świra* (2002) i we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006).
- ³⁰ *Zobaczyłem się...* dz. cyt., s. 8.
- ³¹ Fragmenty tekstu przygotowanego z okazji przeglądu dokumentalnej i fabularnej twórczości Marka Koterskiego w „Iluzjonie” FilMOTEKI Narodowej w dniach 18–27 X 2006 roku.