

Trójęgłos o *Odzie do radości*

Oda do radości (2005) trójki młodych filmowców – Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa – spotkała się, jak mało które dzieło debiutantów, z wyjątkowo przychylnym przyjęciem polskich filmowców oraz krytyków. Na XXX Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni jury pod przewodnictwem Andrzeja Wajdy przyznało mu Nagrodę Specjalną, obwołując jednym z najciekawszych obrazów młodego pokolenia. Krytycy, dostrzegając pewne słabości filmu, uznali jednak *Odę do radości* za *dobry polski film zrobiony przez młodych*¹ oraz ważny głos w dyskusji o pokoleniu ludzi urodzonych w połowie lat 70. i ich szansach we współczesnym świecie². Czy istotnie film ten zasługuje na uwagę jako przykład dobrego kina polskiego, a zarazem w ciekawy i odkrywczy sposób opowiada o współczesnej rzeczywistości oraz o problemach ludzi będących rówieśnikami autorów *Ody do radości*?

Próbę odpowiedzi na powyższe pytania ma stanowić niniejszy artykuł, będący swoistym odbiciem koncepcji, jaką przyjęli Kazejak-Dawid, Komasa i Migas, decydując się na nakręcenie filmu nowelowego. *Śląsk*, *Warszawa* i *Morze* – trzy nowele, trzech głównych bohaterów, ten sam temat – próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego coraz więcej młodych ludzi decyduje się na opuszczenie kraju. Każdy z twórców na swój własny sposób starał się przedstawić ów problem, jednocześnie wpisując swój indywidualny głos w całość, jaką jest *Oda do radości*. Trzy krótkie analizy nowel z tryptyku, zaproponowane przez trzech autorów, z których każdy skoncentrował się tylko na jednej z nich, są również wyrazem indywidualnej refleksji filmoznawczej zogniskowanej na pewnym fragmencie dzieła, choć niepozbawionej przecież odniesień do jego całości. Zebrane razem mogą także stanowić pewną sumę wrażeń i możliwych interpretacji, która stworzy pełniejszy obraz filmu *Oda do radości*.

Śląsk, czyli szkic do portretu pokolenia

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Odę do radości miałem okazję zobaczyć w 2005 roku, niedługo po pierwszym pokazie na festiwalu w Gdyni. Wydała mi się wtedy na gruncie nowego polskiego kina czymś świeżym, bezpretensjonalnym, a co najważniejsze dotyczącym spraw ważkich i – jak wówczas sądziłem – bliskich temu, co zazwyczaj nazywa się przeżyciem pokoleniowym. Pierwsze wrażenie skłonny byłem wtedy porównać do odczuć, jakie się miewa, kiedy przed oczami staje dzieło wyjątkowe, wyłamu-

jące się ze schematów, porywające pod względem formalnym i niebanalne, jeśli chodzi o tematykę, słowem – kiedy w sensie artystycznym „idzie nowe”. Zdając sobie jednak sprawę z tego, że rzadko mamy okazję uczestniczyć w takich przełomowych wydarzeniach, i uzasadniając swoją egzaltację odbiorczą tym, że doskonale pofestiwalowe opinie mogą projektować moje własne odczucia, postanowiłem zweryfikować to przekonanie, kiedy ponad pół roku później film pojawił się w kinach.

Oczywistością jest, że kiedy kolejny raz oglądamy ten sam film, odkrywają się przed nami coraz to nowe jego zalety lub potwierdzają słabości. I taki właśnie był mój drugi odbiór *Ody*. Niechętnie przyznałem się wtedy przed sobą, że muszę jednak – przynajmniej częściowo – odwołać swoje wcześniejsze słowa. Usprawiedliwieniem może być tylko to, że wcześniej mówiłem o wrażeniach, a te często bywają ulotne.

Piszę ten tekst już po kilkakrotnym obejrzeniu filmu. Jeszcze więcej razy zobaczyłem otwierającą nowelę *Śląsk*. Po raz drugi przebrnąłem przez recenzje i polemiki prasowe z nadzieją, że dzięki nim zdołam się pozbyć nieprzyjemnego uczucia dystansu i odnajdę to dojmujące wrażenie z chwili pierwszego kontaktu z *Odą*. Wobec tych wszystkich prób mierzenia się z filmem muszę jednak stwierdzić, że z trudem opiera się on próbie czasu. Dziś film ten odbieram jako, owszem, zręczny warsztatowo, ale dosyć miałki wszędzie tam, gdzie reżyserzy próbują nadać doświadczeniom bohaterów rangę przeżycia pokoleniowego. Co ważne, ten najbardziej narzucający się klucz interpretacyjny przynosi dużo mniej ciekawe rozpoznania niż na przykład próba spojrzenia na losy bohaterów przez pryzmat uniwersalnego motywu, jakim jest wchodzenie w dorosłość. Właśnie dlatego – mimo że wypada mi się skupić tylko na noweli *Śląsk* – pozwolę sobie zauważyć, że niekonsekwencja pomiędzy deklaratywnym aspektem pozafilmowych wypowiedzi reżyserów a tym, co ukazali w swoich filmach, jest cechą wszystkich trzech nowel. *Jako całość jest to film o pokoleniu, czy też o pewnym jego fragmencie*³ – mówi Jan Komasa. Maciej Migas wyraża zbliżoną opinię o wspólnym projekcie: *Była to pewna praca zbiorowa, pewien filmowy manifest, głos pewnego pokolenia (...)*⁴. W podobnym tonie wypowiada się Anna Kazejak-Dawid: *Postanowiliśmy zrobić film, który byłby diagnozą sytuacji naszego pokolenia*⁵. Z wypowiedzi trójki młodych reżyserów wynika więc, że realizację *Ody do radości* traktowali jak sposób na uzewnętrznienie do pewnego stopnia wspólnych im wszystkich przeżyć⁶. Tym bardziej zastanawiające są słowa Macieja Migasa, który stwierdził: *Jesteśmy pokoleniem, które nie ma wspólnych doświadczeń*⁷.

Czy *Oda do radości* jest zatem głosem pokolenia?⁸ Czy mówi o dzielonym przez większą grupę ludzi doświadczeniu, które jest na tyle silne, aby z perspektywy czasu można było je uznać za wspólne całej generacji? Czy przypadkiem film ten nie porusza problemu bliskiego tylko wybranym, na tyle silnym, zdeterminowanym i odważnym, aby pozostawić swoje dotychczasowe życie, wyrwać się z marazmu i przekroczyć brytyjską granicę w Dover czy na którymś z londyńskich lotnisk? I czy wreszcie wobec tych wszystkich wątpliwości można uznać, że twórcy *Ody* mówią w imieniu swoich rówieśników, czy też po prostu „bawią się” tym tematem, wyjątkowo sprawnie wyzyskując całą jego emocjonalność, nostalgiczność współczesnej emigracji – „za chlebem”, „wbrew marazmowi”,

„z miłości”, „przeciwko codzienności” i „bo tak”? Stawiając tutaj pytania odnoszące się do całego filmu, a nie tylko do noweli *Śląsk*, i próbując na nie odpowiedzieć, zapewne działam wbrew formule niniejszego artykułu i zbyt dużo miejsca poświęcam dwóm pozostałym częściom *Ody*. Czynię to jednak rozmyślnie, uważając, że tylko dzięki szerszemu odniesieniu do filmów Komasy i Migasa można w miarę jasno przedstawić zapatrywania reżyserki *Śląska* na doświadczenie generacyjne, które być może było jej udziałem.

Śląsk Anny Kazejak-Dawid to nowela, która jako jedyna realizuje podjęte przez całą trójkę zamierzenie twórcze. Nie można przecież uznać, że raper Michał z noweli „warszawskiej” zasila falę emigracji zarobkowej (czy emigracji z jakichkolwiek innych powodów: aby zaznać godnego życia, móc się rozwijać, awansować czy po prostu cieszyć się równością szans w sensie społecznym). Zapewne będzie w Londynie pracował jako pomocnik na budowie czy „na zmywaku” w podrzędnej restauracji, ale jego motywacje co do wyjazdu są zupełnie innej natury – wyjeżdża „z miłości”, w poszukiwaniu swojej dziewczyny. Tak samo Wiktor z kończącej film części autorstwa Macieja Migasa – wprawdzie wszem wobec ogłasza, że w Londynie czeka już na niego praca i mieszkanie, ale tak naprawdę jego wyjazd to po prostu wypadkowa tego, co przydarzyło mu się tuż po powrocie ze studiów. Nie radzi sobie z tym, co go spotyka w dorosłym życiu, a ponieważ jedynym radykalnym rozwiązaniem w danej chwili jest dla niego możliwość wyjazdu do Anglii – ostatecznie właśnie na to się decyduje. Prawdopodobnie gdyby akurat ktoś zaproponował mu wstąpienie do klasztoru albo gdyby po prostu jego była dziewczyna z Warszawy zechciała nadal tolerować go jako sublokatora i kochanka, wcale nie myślałby o wyjeździe jak o najlepszym i jedynym rozwiązaniu nieciekawej sytuacji życiowej. Jedynie Aga z noweli *Śląsk* wpisuje się w model współczesnego młodego emigranta ze wszystkimi tego konsekwencjami. Nie oznacza to jednak, że to, czego doświadcza, jest równoznaczne z przeżyciem pokoleniowym.

Początek filmu przedstawia moment jej powrotu do Polski, gdzie przez krótki okres będzie próbowała ułożyć sobie dorosłe życie. Wspólnie z wyczekującym jej powrotu chłopakiem wynajmie mieszkanie (nawet jeśli tylko na krótki czas); za zarobione w Londynie pieniądze wykupi, odnowi i ponownie uruchomi zakład fryzjerski, w którym jeszcze niedawno pracowała jej matka; parę razy odwiedzi strajkującego w kopalni ojca – co można odczytać jako próbę odnowienia utraconej relacji z pokoleniem rodziców⁹. Jednak wszystko to, co przydarzy się Adze po powrocie do kraju, będzie miało charakter na wskroś tymczasowy, będzie to zaledwie pozór nowego życia w kraju. W szczególny sposób obrazuje to scena, w której Aga wraz z matką i przyjaciółką Danką remontują zakład fryzjerski. Rozpaczliwa próba powrotu do „czasów świetności”, której towarzyszy na pół ilustracyjna, na pół diegetyczna muzyka „z dawnych lat” (piosenka Krystyny Prońko *Jesteś lekiem na całe zło*) chyba nie ma szans na powodzenie. Start Agi w dorosłe życie w ojczyźnie przynajmniej tym razem okaże się nieudany. Z jednej strony będzie musiała poświęcić swoje prywatne plany (rezygnacja z wynajmowania mieszkania z Waldkiem), żeby pomóc bezrobotnej matce, z drugiej – pozostanie bezradna wobec faktu, że pokolenie jej ojca próbuje utrzymać się na powierzchni kosztem młodych, którzy chcą budować swój świat bez obciążenia solidarnościową przeszłością rodziców. Bardzo wymowna jest w tym kontekście



scena w kopalni, kiedy Aga zamierza usiąść na fladze z logo Solidarności. Ojciec ostro na to reaguje (*Nie, nie, nie – na tym nie będziesz siadała. Nie będziesz siadała na Solidarności!*), a dziewczyna odpowiada zdziwiona: *Weż wyluzuj, tato* (można to interpretować jako wyraz stosunku młodych ludzi do ideałów bliskich pokoleniu ich rodziców). Dopowiedzeniem tej sceny jest inna, również dziejąca się w kopalni: Aga przychodzi do ojca tuż po zdemolowaniu jej zakładu podczas zamieszek towarzyszących przemarszowi strajkujących i określa swoje stanowisko wyjątkowo dosadnie, mówiąc: *Tato, to, że ty idziesz na dno, nie znaczy, że masz mnie tam ciągnąć ze sobą*. Próbując wyrwać się z uwikłania w taką – mówiąc dyplomatycznie – nieciekawą codzienność, Aga podejmuje decyzję o powrocie do Londynu. Kiedy po zakończeniu strajku i uruchomieniu kopalni ojciec w szczerzej, choć pełnej lakonicznych odpowiedzi rozmowie pyta ją o powód ponownego wyjazdu, dziewczyna odpowiada: *To się nazywa instynkt samozachowawczy, tato*. Zamykającą nowelę rozmowa z ojcem, a przede wszystkim scalający wszystkie trzy części epilog, w którym w autokarze spotykają się główni bohaterowie każdej opowieści, potwierdzają kondycję Agi jako typowej emigrantki – zawieszona między „tam” a „tu”, obcej zarówno zagranicą, jak i w kraju. Jej historia zatacza koło i wraca do punktu wyjścia, a więc niejako potwierdza, że jej los jest równoznaczny z pobytem na emigracji, przez niego określany i warunkowany.

Twórcy pozostałych nowel posługują się symbolicznym dla nich wyjazdem do Londynu ponieważ na zasadzie *deus ex machina* – czynią z niego rozwiązanie, które wprawdzie wcześniej jest zapowiadane w fabule, ale wydarzenia nie prowadzą do niego w sposób konieczny. W przypadku Agi Londyn jest natomiast początkiem i końcem, czyli w zasadzie jej życiem. Przyjeżdża do Polski rozzaczarowana i zmęczona rocznym pobytem w Anglii, gdzie – jak sama mówi – „jeździła na szmacie”, ale wraca tam, bo w kraju nie czeka ją nic lepszego. Jej los nie jest jednak przedstawiony w czarnych barwach. Aga nie poddaje się po pierwszym niepowodzeniu i podejmuje rzucone przez życie wyzwanie. Wbrew temu, czego doświadczyła w kraju, nadal jest w stanie walczyć o swoje. Co więcej, wierzy, że tym razem będzie lepiej – zatroskanemu o nią ojcu mówi: *Nie bój się, tato!*

Należałoby zatem powrócić do pytania, czy *Oda do radości* (albo przynajmniej jej pierwsza nowela) rzeczywiście jest głosem pokolenia urodzonych w drugiej połowie lat 70. A może w tym miejscu właściwsze byłoby pytanie o to, czy film Kazejak-Dawid, Komasy i Migasa może w ogóle być czymś więcej niż tylko sprawnie zrealizowanym trójgłosem na temat wchodzenia w dorosłość, które w każdym z przypadków znaczone jest wyjazdem do Londynu. Sądzę, że mimo wszystko nadużyciem reżyserów jest posługiwanie się w odniesieniu do *Ody* takimi terminami, jak „filmowy manifest” czy „głos pokolenia”. Wszak są to określenia, które naprawdę zobowiązują i przynajmniej w minimalnym zakresie powinny faktycznie odzwierciedlać coś, co można uznać za doświadczenie generacyjne. Tymczasem w *Odzie do radości* podróż do Londynu (czymkolwiek byłaby motywowana) to doświadczenie zaledwie kilku osób. Wiadomo oczywiście, że bohaterowie filmu mają uchodzić za reprezentatywnych dla pewnej grupy, ale reżyserzy chyba nie dość wyraźnie dali widzowi do zrozumienia, że wyjazd do Anglii to dla Agi, Michała i Wiktora pokoleniowa konieczność, że stanowi wspólny mianownik większej liczby osób. Nie odważyłbym się tutaj rozstrzygać, czy

rzeczywiście można mówić o jakiegokolwiek jedności pokoleniowej w odniesieniu do urodzonych pod koniec lat 70., zwłaszcza że coraz częściej doraźnie ukuwa się, a następnie promuje w mediach określenia typu „pokolenie JPII” czy „pokolenie 1200 brutto”. Tym bardziej więc skłaniam się do uznania *Ody* za przedstawiony w trzech odsłonach portret nie tyle pokolenia, ile po prostu grupy „wybrańców”: tych zdecydowanych i przedsiębiorczych – jak Aga; jadących w nieznaną i niezważających na to, co zostawiają w kraju – jak Michał; i tych pozbawionych stanowczości, ale chcących jednak coś zmienić w swoim życiu – jak Wiktor z noweli *Morze*. Innymi słowy, *Oda do radości* nie byłaby portretem pokolenia, które masowo (?) emigruje do Wielkiej Brytanii, ale przekrojowym spojrzeniem na tych, którzy do Anglii przybywają. Dzięki tej zmienionej perspektywie można zobaczyć, że akcenty rozkładają się zupełnie inaczej. To nie całe pokolenie ucieka z szarej i przygnębiającej ojczyzny, ale pewna jego część przyjeżdża do Londynu – dla pieniędzy, w poszukiwaniu przygody i ciekawszego, światowego życia lub po prostu dlatego, że taki jest ich pomysł na dorosłość.

Mam wrażenie, że reżyserom *Ody do radości*, a w szczególności Annie Kazejak-Dawid, udało się nie to, co planowali, lecz coś zgoła innego. Deklarowany portret pokolenia wcale się tu nie objawia. Natomiast daje się w tym filmie zauważyć coś, co ze względu na jego nowelową konstrukcję nazwałbym miniaturowym studium wchodzenia w dorosłość. Przyjeżdżająca do rodzinnego miasta Aga niemal z dnia na dzień jest zmuszona przestawić się z londyńskiego trybu życia (kiedy to z wielkiego słoja w barze podkradała „funciaki” na uruchomienie automatu z ciepłą wodą) na trwanie w „tu i teraz”. Widzi strajkującego ojca, bezrobotną matkę bliską załamania nerwowego, wreszcie swojego chłopaka, byłego górnika, który teraz zarabia grosze jako ochroniarz. Taki obraz daje jej impuls do działania – decyduje się zainwestować ciężko zarobione pieniądze w zakład fryzjerski. Ten jeden ruch dowodzi tego, jak bardzo odmienił ją pobyt w Londynie. Zmieniła się nie tylko w sensie fizycznym (wyszczupiała, wydoroślała – jak zauważają odwiedzające jej matkę ciotki), ale przede wszystkim mentalnie (*Nawet nie zauważyłem, kiedy dorostaś* – mówi ojciec w rozmowie kończącej film). Dojrzała nie tylko do odpowiedzialności za swoją rodzinę, ale również do tego, by podnieść się po upadku i iść dalej mimo niepowodzeń. Choć w pozostałych nowelach jest to dużo mniej widoczne, to jednak i tam można mówić o owym studium wchodzenia w dorosłość. Raper Michał nie dba o karierę muzyczną, kiedy trzeba się opiekować chorą babcią, a gdy ta umiera, postanawia walczyć o to, co teraz jest dla niego najważniejsze – o miłość jego dziewczyny Marty. Również Wiktor z noweli *Morze* doświadcza jakiejś przemiany – zanim wsiądzie do autokaru, zdobędzie się na pierwsze męskie decyzje w swoim życiu: po raz pierwszy w zdecydowany sposób zareaguje, gdy szef z przetwórnicy ryb będzie się pastwił nad jego kolegą Erykiem, ale zerwie także z cechującymi go od powrotu ze studiów obojętnością i wycofaniem, wyrzucając przez okno telewizor, który jego ojcu dostarcza oglupiającej rozrywki.

Opisując nowelę Kazejak-Dawid, nie będę w tym miejscu powtarzał opinii dotyczących dramaturgii czy rozwiązań formalnych, które wielokrotnie pojawiały się w recenzjach *Ody do radości* (m.in. nieuniknione uproszczenia podyktowane skrótością formy filmowej czy daleko posunięta stereotypizacja postaci¹⁰), a które nie są w bezpośredni sposób powiązane z dającym się, ewentualnie, wy-

czytać z filmu problemem doświadczenia generacyjnego. Chciałbym natomiast raz jeszcze poruszyć kwestię aktualności samego tematu *Ody*. Bez względu na to, czy wyjazd od Londynu może być traktowany jak przeżycie pokoleniowe, czy też po prostu jak element składowy jakiegoś faktycznie dominującego doświadczenia generacyjnego, w filmie Kazejak-Dawid trudno dopatrzeć się czegokolwiek, co pozwoliłoby sądzić, że reżyserka uchwyciła jakiś ważny i pozostający w świadomości społecznej problem. Być może wynika to z faktu, że publicystyczna „doraźność” wszelkich tekstów kultury stosunkowo łatwo poddaje się dezaktualizacji. To, co w dziele uniwersalne, przetrwa na pewno. Z perspektywy miesięcy czy lat desperackie podróże pewnej części młodego pokolenia do Wielkiej Brytanii nie wydają się aż tak dramatyczne, jak przedstawia to reżyserka – jedni podróżują tam dla pieniędzy, inni po to, by zdobywać wykształcenie (w tym celu do Londynu wyjeżdża Marta – dziewczyna Michała z noweli *Warszawa*). Jeżeli zaś chodzi o problem mniej lub bardziej bolesnego wchodzenia w dorosłość, który najwidoczniej nie miał być w *Odzie do radości* dominujący, to należy przyznać, że nawet dwa lata po zakończeniu realizacji film „broni się” i po prostu jest godny uwagi. Jednak tutaj mówimy już o uniwersalnym aspekcie dzieła, o tej jego warstwie, która posiłkuje się odwiecznymi tematami i jeśli tylko twórca jest bystrym obserwatorem rzeczywistości (a tego nie można trójce reżyserów odmówić), to z pewnością poradzi sobie z wiarygodnym przedstawieniem problemu. Gorzej oczywiście z wielokrotnie już przywoływaną kwestią doświadczenia pokoleniowego.

Czym zatem byłaby nowela *Śląsk* poza opowieścią o przekraczaniu progu dorosłości? Jeśli nie portretem pokolenia (czy jego częścią, zważywszy że to tylko jedna trzecia *Ody*), to może przyczynkiem do niego? Wydaje mi się, że właśnie czymś na kształt szkicu do portretu; rodzajem próbnego rysunku, w którym studiuje się poszczególne fazy ruchu czy przemian, aby je w możliwie bliski oryginałowi sposób oddać w ukończonym dziele; artystyczną przymiarką pozwalającą rozpoznać wycinek rzeczywistości, który pełnego opracowania doczeka się w finalnym portrecie. Taka właśnie jest nowela Anny Kazejak-Dawid. Przedstawia losy dziewczyny, która mogłaby się stać reprezentantką pokolenia. Ważne jest tutaj podkreślenie trybu warunkowego. Aga mogłaby być częścią pokolenia „jadących do Londynu”, gdybyśmy mieli pewność, że ten mityczny Londyn faktycznie jest wyznacznikiem pokoleniowości, że stanowi dominantę wśród doświadczeń generacyjnych osób rozpoczynających dorosłość w podobnym czasie, co ona. I oczywiście nie należy tego rozumieć w ten sposób, że każda z nowel *Ody do radości* jest szkicem, a wszystkie razem składają się na portret. Raczej wszystkie one są najwyżej przyczynkiem do całościowego opisu generacji, bo mówią tylko o jej wycinku. Anny Kazejak-Dawid szkic do portretu pokolenia wydaje się jednak najbardziej szczegółowy; najbliższy mu do przekazania sensu tego doświadczenia, które u Komasy jest powodowane zaledwie romantycznym porywem serca, a u Migasa rozpaczliwą próbą przełamania własnej bezradności.

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Warszawa, czyli wybory stołecznego rapera

EWA CISZEWSKA

Środkowa nowela *Ody do radości* wzbudziła wśród odbiorców skrajne opinie. Według recenzenta „Gazety Wyborczej” utwór młodego reżysera grzeszy schematycznością i banalnością, co kwalifikuje go jako najsłabszy w zestawie ¹¹. Z kolei Bartosz Staszczyszyn uważa nowelę Komasy za najlepszą w filmie: *Dramaturgicznie dopracowana i dobrze wyreżyserowana, przekracza granice publicystyki. Poza nielicznymi scenami (obraz pracy w wielkiej korporacji) Komasa stara się unikać sztampy i kulturowych kalek. Dzięki temu jego film porusza i zapada w pamięć* ¹². Nietrudno dojść źródła kontrowersji: jednych irytuje schematyczność fabuły, innych zachwyca autentyzm postaci i emocji. Nie można jednak nie zgodzić się z twierdzeniem, że to właśnie *Warszawa*, mimo swojej prostoty i przewidywalności, zawiera największą z wszystkich trzech nowel dawkę dramatyzmu i napięcia. Niewątpliwym jej atutem jest także doskonałe aktorstwo – na szczególnie pochwały zasługuje Piotr Głowacki, odtwórca głównej roli, nominowany w 2006 roku do Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego.

Główny bohater to Michał Krzemiński, w środowisku hiphopowym znany raczej jako DJ Peras. Wraz z dwoma kolegami próbuje sił w branży muzycznej. Początki nie są łatwe: trzeba zdobyć sprzęt, wynająć studio. Jednak największym problemem okazują się ludzie, a raczej ich brak. Koledzy tracą chęć i energię, nie mają czasu na próby. Peras, którego rodzice już nie żyją, znajduje wsparcie jedynie w osobie babci (Jadwiga Jankowska-Cieślak). Ważne miejsce w życiu bohatera zajmuje również jego dziewczyna, Marta (Roma Gąsiorowska), córka bogatego biznesmena. Ojciec dziewczyny, Piotr (Maciej Kozłowski), nie jest zbyt przychylny związkowi młodych. Początkujący raper, konsekwentnie odmawiający podjęcia pracy w firmie Piotra, nie jest w jego oczach idealnym kandydatem na narzeczonego dla ładnej, wykształconej i zamożnej dziewczyny. Peras, pragnący żyć w zgodzie z samym sobą i wyznawanymi wartościami, staje oko w oko z bezlitosnym światem, w którym liczy się szybki sukces i praca zapewniająca społeczny prestiż.

W noweli *Warszawa* bardzo jasno przedstawione jest zderzenie dwóch światów. Z jednej strony są ci, którym kapitalizm przyniósł wymierne korzyści w postaci willi na przedmieściach i pracy na wysokim stanowisku w przeszklonym wieżowcu w centrum stolicy. To świat tych, którzy – jak Piotr – pragną wysłać swoje dzieci do Londynu nie za chlebem, ale na prestiżową uczelnię w celu zdobycia, a raczej „skonsumowania” słono opłaconej edukacji. Na drugim biegunie są ludzie reprezentowani przez Perasa i jego babcię – mieszkanie w bloku, brak pieniędzy na telefon, jazda po mieście autobusem, życie od wypłaty do wypłaty. Tacy jak Peras zawsze odpadną „na bramce” do modnego klubu. *Nie ta twarz, nie ten strój, nie ta noc* – jak powiedział bohaterowi selekcjoner lokalu, w którym bawiła się Marta ¹³. Już sam tytuł – *Warszawa* – sugeruje możliwą oś

konfliktu. Stolica jest miejscem najszybszego rozwoju, siedzibą koncernów i korporacji, przestrzenią kontrastów społecznych. To tutaj przyjeżdżają bohaterowie z prowincji (*Warszawa* Dariusza Gajewskiego, *Moje miejsce* Leszka Dawida) w poszukiwaniu pieniędzy i sukcesu. Wybór Warszawy jako miejsca akcji filmu Komasy jest więc jak najbardziej uzasadniony.

Najboleśniej owo zderzenie dwóch nieprzystawalnych porządków odczuł bohater, godząc się w końcu na próbny okres pracy w firmie ojca Marty. Perasowi dość szybko uświadomiono, że praca w firmie to ciągła walka o lepsze biurko i przychylność szefa. W tej rozgrywce wszystkie chwytaki są dozwolone: lizusostwo, donoszenie, podkładanie świń. Cały czas trzeba się kontrolować. Nie wolno też ujawniać swoich słabych punktów, bo bez wątpienia zostanie to natychmiast wykorzystane. Michał na każdym kroku doświadcza upokorzeń i nie jest w stanie – jak bohater *Zwału* Sławomira Shutego, także pracujący w korporacji – przystosować się i zacisnąć zębów. Jemu nie wystarczyłoby wymyślanie nigdy niewypowiedzianych replik czy wyobrażanie sobie tysięcy wariantów wybuchu lokalu. Już pierwszego dnia podpada swojemu przełożonemu, a przez ojca Marty zostaje wyzwany od głupków i imbecyli. W efekcie dostaje od Piotra jednoznaczne polecenie – zakaz widywania się z Martą. Klęska Perasa w „normalnej” pracy była kamyczkiem, który przechylił szalę i zdecydował o niechęci Piotra do wybranka jego córki. Złość i rozgoryczenie bohatera, szok, którego doznał, usłyszawszy groźby ze strony ojca dziewczyny, ale także wspomniane wcześniej niewypuszczenie do klubu, czego efektem była bójka z ochroniarzami – wszystko to prowadzi do impulsywnego zerwania z Martą. Peras odrzuci dziewczynę należącą do świata, który jest sprawcą jego upokorzeń. Koniec związku pomiędzy hiphopowym Romeo i nowobogacką Julią nie jest jedynie prostą konsekwencją zachowań obojga młodych ludzi. Zdziały tu „siły wyższe”; dwa światy udowodniły swoją nieprzystawalność. Na podobną kwestię w odniesieniu do noweli Komasy zwraca uwagę Łukasz Kłuskiewicz: *Bariera majątkowa dzieląca Martę i Michała okazuje się zbyt wyraźna. Są oni dziećmi tej samej kultury, świetnie się rozumieją, łączy ich wzajemna życzliwość, ale przynależą do dwóch światów. (...) Wystarczy być nie tym, kim się być powinno, by zupełnie przestać istnieć. Nie ma jednego i takiego samego świata dla wszystkich*¹⁴.

Hipoteza o wrogich światach, które nie pozwalają na „mieszanie się ras”, zyskuje dodatkowy argument, jeżeli przyjrzymy się rodzinom Marty i Perasa: Michała wychowuje babcia, w życiu dziewczyny obecny jest jedynie ojciec. Zwracają tutaj uwagę silne więzi emocjonalne. Dla Perasa babcia jest niewątpliwie najbliższą osobą, są dla siebie wsparciem i partnerami do rozmów. Z kolei Piotr jest kochającym ojcem: chce zapewnić Marcie najlepszą edukację. Choć nie przepada za Michałem, do pewnego momentu toleruje go jako chłopaka córki. Najbardziej obrazowo jego uczucie do Marty zostało przedstawione w scenie porwania, gdy Michał grozi dziewczynie nożem. Roztrzęsiony Piotr jest w stanie zrobić wszystko, byleby córce nie stała się krzywda. Nie jest więc tak, że nowobogacy nie mają uczuć, natomiast niezamożni cechują się większą empatią. Każdy potrafi kochać na swój sposób. To bariery społeczne nie pozwalają na *happy end* niektórych związków.

Zaangażowanie społeczne filmu Komasy wyraźnie objawia się w rapie¹⁵ śpiewanym przez hiphopowy skład Tesla, którego liderem jest Peras. O charaktery-



stycie tej muzyki na gruncie polskim stanowi z jednej strony pełen wulgaryzmów język ulicy, często wzorowany na więziennej grypsersze, z drugiej zaś bezkompromisowy krytycyzm. *Rap w kwestiach społecznych chce być stronnikiem biednych, wykorzystywanych, pozbawionych szans na awans, ogłupianych – ale to nie oznacza opcji po czyjejkolwiek stronie. Równie zajadle, jak tych ze szczytów władzy, raperzy atakują wszystkich pozostałych starych i młodych za konformizm, bezrefleksyjność, pazerstwo*¹⁶. Raperzy stają po stronie tych „na dole”, będąc jednocześnie nieufnymi wobec każdej ideologii¹⁷. Warto w tym momencie przytoczyć słowa utworu Perasa, który wraz z Teslą nagrywa powerplay na konkurs radiowy: *Nie miałem żadnej innej szansy, innego wyjścia / W mieście, gdzie pieniądź jest awansem, browar to przysmak / Lecz nie dla wszystkich życie to wyścig / Śnisz o awansie, budzisz się i jesteś nikim / Flota nigdy nie była dla mnie celem / Przegrałbym, jeśli myślałbym portfelem / Zero na koncie, dla niektórych jestem zerem / Ale mam czyste emocje, czysty intelekt / Podnieście ze mną w górę ręce wszyscy / Zabijmy to, co mówią politycy / Robią lewe majątki, inni leżą na dnie, skurwysyny / Nie zrobili nic dla mnie ani dla was / To wszystko sprawia, że chodzę gdzieś po nocy / I szczęście widzę tylko wtedy, gdy patrzę w twe oczy / Dzięki. Mocny beat, mocny tekst i dźwięki / I tylko Ty dobrze wiesz / Tesla skład, ziom / Tesla skład, ziom / Nigdy nie ściemnia / Czysty jak łza – wybierz mnie na prezydenta.*

Słowa te niewątpliwie ujawniają zaangażowanie po stronie startujących z gorszych pozycji – z nimi także identyfikuje się autor utworu. Tekst ujawnia przekonanie, że zdobywanie pieniędzy i awans społeczny są związane ze sprzedawaniem siebie i rezygnacją z wyznawanych ideałów. Tę zależność najwyraźniej uosabiają politycy. Dla autora jedynym pozytywem w tak zarysowanej rzeczywistości jest ukochana dziewczyna. Końcowe słowa tekstu nie są bezpardonowym wezwaniem do urn, ale raczej wskazówką, jaki model życia politycznego byłby dla podmiotu satysfakcjonujący. To apologia przejrzystości i uczciwości, której brakuje politykom. Tekst Perasa to jego *credo* – tak właśnie odczuwa świat, takie wartości uznaje. Dla niego rap jest jasną stroną życia, polem, na którym może zmanifestować swoje poglądy. Jednocześnie bardzo wysoko w swojej hierarchii wartości stawia uczucie – znajduje to potwierdzenie w finale filmu, gdy Peras, mając szansę na wydanie płyty i rozpoczęcie kariery hiphopowej, decyduje się jechać za Martą do Londynu.

Atutem filmu Komasy jest fakt, że nie buduje prostej opozycji: szczerzy raperzy i zakłamana reszta. Koledzy Michała niekoniecznie identyfikują się z przesłaniem tekstu. Dla nich hiphop jest jednym z pomysłów na spędzanie wolnego czasu, a także niezłym wabikiem na dziewczyny. Niektórzy zniechęcają się, gdy trzeba wykazać minimum konsekwencji i zaangażowania. W ten sposób Michał, zniesmaczony postępowaniem kolegów, przeżywa bolesne rozczarowanie hiphopowym środowiskiem. Także świat mediów i rzekomej sławy okazuje się płaski i nieciekawym.

Piosenka śpiewana przez Perasa pojawia się we wszystkich nowelach *Ody do radości*. Warto podkreślić, że jej pełną wersję poznajemy nie w utworze Komasy, ale w noweli *Śląsk*. Utwór towarzyszy scenie zabawy Agi i Danki – dziewczyny wygłupiają się, piją piwo i tańczą. W bardzo interesujący sposób reżyserka usytuowała piosenkę w tekście filmowym: pierwsze dźwięki słyszymy w końcówce

poprzedniej sceny, którą była rozmowa Agi i jej chłopaka Waldka na terenie kopalni. Następnie muzyka „przechodzi” do sceny rozgrywającej się na tyłach siłowni. Początkowa sugestia, że mamy do czynienia z muzyką pozadiegetyczną, okazuje się zwodnicza¹⁸. Aga i Danka tańczą, śpiewają, tak jakby słyszały muzykę i tekst. Obraz filmowy jednoznacznie wskazuje na to, że piosenka Perasa pochodzi ze świata przedstawionego. Przez otwarte okno widzimy podnoszącego ciężary chłopaka – jest wielce prawdopodobne, że to on włączył radio czy odtwarzacz CD. W ten sposób piosenka rapera staje się częścią świata bohaterów pierwszej noweli. Aga i Danka przyjmują z aprobatą muzykę Perasa. Nawet jeżeli niezbyt dokładnie wsłuchują się w sam tekst, intuicyjnie go akceptują. Znaczące jest, że to właśnie w noweli otwierającej *Odę do radości* piosenka Perasa pojawia się w całości. W ten sposób staje się mottem całego filmu, powtarzającym się w każdej noweli refrenem. Takiej interpretacji służy również fakt, że to utwór Perasa został wybrany jako podkład muzyczny towarzyszący zwiastunowi *Ody do radości*. Co znaczące, piosenka ta zawsze wybrzmiewa w momentach, których nastrój – nawet jeżeli nie jest strictly optymistyczny – z pewnością niesie nadzieję. Aga właśnie wróciła na Śląsk, rozmawia z ojcem, spotyka się z chłopakiem, bawi się z przyjaciółką. Na razie świat wygląda całkiem nieźle, są szanse, że wszystko dobrze się ułoży. W podobnym momencie utwór Perasa pojawia się w noweli *Morze*. Wiktor wraca właśnie do rodzinnej miejscowości, gdy na kotłyszającym się na morzu kutrze z radia słyszą piosenkę warszawskiego rapera.

Zbyt wielkim uproszczeniem byłoby sprowadzanie wymowy *Warszawy* do poziomu zaangażowanej agitki, choć niewątpliwie operuje ona kliszami i schematami. Udaje jej się jednak uniknąć jednoznaczności, nie dzieli świata na dobry i zły, szczery i zakłamany. Nie widzimy patologii w tej części społeczeństwa, która nie skorzystała na przemianach polskiej rzeczywistości, natomiast obserwujemy działanie miłości w rodzinie wielkomiejskiego rapera i jego odpowiedzialność za podejmowane działania. Reżyser nie daje też sygnałów, które pozwalałyby uważać rodzinę należącą do elity finansowej za dysfunkcyjną – Piotr nie tylko kocha swoją córkę, ale też okazuje jej uczucia; łączy go z nią silna więź. Nie ma też w filmie apologii kultury hiphopowej – jej twórcy korzystają z popularności (umawiają się z dziewczynami przychodzącymi na koncerty) i traktują tworzoną muzykę przedmiotowo. Zatem nie o walkę klas tutaj chodzi, ale o indywidualne wybory i życiowe priorytety. Michał odnajduje swoją „działkę” w hiphopie – ta subkultura najlepiej odzwierciedla jego wartości i sposób życia. Ale równie dobrze mógłby być hipisem, metalem, hackerem czy chłopakiem nienależącym do żadnej subkultury. Wybór, jakiego dokonuje – otwarty bunt w pracy, postawienie wszystkiego na jedną kartę w imię uczucia do dziewczyny – stawia go w rzędzie bezkompromisowych (choć już doświadczonych przez życie) idealistów. *Warszawa* w bardzo wyraźny sposób, jakże różniący się od eskapistycznych tendencji¹⁹ dominujących w najnowszym kinie polskim, promuje aktywność, odwagę i indywidualizm. I choć te wartości nie zapewniają łatwego życia, to przesądzają o jego jakości.

EWA CISZEWSKA

Morze, czyli dlaczego Wiktor jedzie do Londynu

JADWIGA MOSTOWSKA

Centralnym punktem dyskusji o filmach takich, jak *Oda do radości*, staje się zazwyczaj pojęcie „pokolenia”²⁰. Mając świadomość, że w opisie dokonań najmłodszej grupy polskich reżyserów, którzy w swych filmach opowiadają o losach rówieśników, nie można całkowicie zrezygnować z rozpatrywania ich w szerszym kontekście społecznym, a jednocześnie – zgodnie z formułą niniejszego tekstu – koncentrując się na jednej tylko noweli tryptyku, pragnę jednak, choćby częściowo, uciec od uogólnień i tropów generacyjnych i skupić się na indywidualnej historii oraz odpowiedzi na pytanie, dlaczego Wiktor znalazł się w autokarze zmierzającym do Londynu.

Bohaterowie *Ody do radości*, Aga, Michał i Wiktor, spotykają się w finale filmu, w łączącym trzy nowele epilogu, jako pasażerowie autobusu jadącego do stolicy Wielkiej Brytanii. Dlaczego się w nim znaleźli, dlaczego podjęli decyzję o opuszczeniu kraju? W przypadku bohaterów dwóch pierwszych nowel – Agi (*Śląsk*) oraz Michała (*Warszawa*), splot wydarzeń, które doprowadzają do decyzji o wyjeździe oraz wewnętrzne motywacje postaci wydają się dość oczywiste. Na tym tle powody, dla których Wiktor z trzeciej noweli również postanawia wyjechać, jawią się jako najmniej czytelne.

Dwudziestokilkuletni Wiktor po rozstaniu z dziewczyną opuszcza Warszawę. Wraca w rodzinne strony, do małej nadmorskiej miejscowości. Tu jednak, inaczej niż w przypadku Agi ze Śląska, nikt na niego nie czeka. Chłopak nie może też liczyć na wsparcie i zrozumienie podobne temu, jakim darzy rapera Michała z Warszawy jego babcia. Rodzice nie cieszą się z powrotu syna. Ojciec zajęty oglądaniem teleturnieju, w którym zamierza wziąć udział, praktycznie nie zwraca na niego uwagi, a gderliwa matka wprost wyraża niezadowolenie. Wypomina Wiktorowi, że znów wrócił „na garnuszek” rodziców, głośno zastanawia się nad sensem studiowania, które najwyraźniej było wyłącznie stratą czasu.

Wiktor mieszka w jednej z przyczep kempingowych, które w sezonie rodzice wynajmują letnikom. To dla niego namiastka samodzielnego życia. Znajduje pracę, jednak studia w stolicy istotnie nie na wiele mu się przydały – do patroszenia ryb nie potrzeba dyplomu. Zresztą zatrudniający go właściciel wędzarni i tak traktuje wszystkich swoich pracowników lekceważąco. Do Wiktora zwraca się wprawdzie per „student”, jednak protekcyjny ton nie pozostawia wątpliwości, że uważa go za nieudacznika, mięczaka, człowieka pozbawionego charakteru, zaś samo studiowanie to dla niego zwykła fanaberia. Szef nie widzi również nic złego w tym, że zalegając z wypłatą, jednocześnie kupuje sobie nowy samochód. Wiktor nie czuje się dobrze ze świadomością, że przyszło mu wykonywać taką, a nie inną pracę. O ile jednak jest w stanie przez jakiś czas pogodzić się z brakiem wynagrodzenia, podobnie jak jego koledzy z wędzarni, Rysiek i Eryk, którzy

w obawie przed utratą zatrudnienia nie buntują się przeciwko pracodawcy, o tyle trudno mu znieść docinki szefa. Gdy dochodzi między nimi do sprzeczki, bohater woli sam odejść z pracy niż zostać wyrzucony. Nawet po namowach kolegów nie chce ponownie wrócić do firmy, gdyż wiązałoby się to z koniecznością przeproszenia właściciela. Na taki krok na razie honor Wiktorowi nie pozwala. Woli roztaczać przed kolegami piękną wizję tego, jak to wyjedzie do Londynu, gdzie czeka już na niego i praca, i mieszkanie. Jednak to nie Wiktor najczęściej staje się ofiarą szefa. „Chłopcem do bicia” jest Eryk, który w milczeniu znosi docinki i poszturchiwania, niespecjalnie mogąc liczyć na wsparcie ze strony kolegów (Rysiek woli się nie narażać, Wiktor jest zbyt zajęty sobą, swoimi problemami i obroną własnej godności). Eryk nie lubi szefa także dlatego, że ten zaleca się do jego matki. Gdy więc Wiktor wspomina o opuszczeniu kraju, Eryk dostrzega również swoją szansę i proponuje koledze sfinansowanie ich wspólnego wyjazdu za granicę.

Oczywiście Wiktor nie jest usatysfakcjonowany swoim obecnym położeniem, jednak wydaje się, że jedyną sprawą, która tak naprawdę zaprzęta jego uwagę, nie jest wcale praca, ale próba odbudowania związku z byłą dziewczyną, Kingą. Motywy raz po raz ponawianych prób rozmowy telefonicznej z byłą partnerką nie są jednak do końca oczywiste. Czy to siła uczucia każe Wiktorowi zabiegać o odzyskanie względów ukochanej, czy może chodzi tu raczej o strach przed utratą czegoś, co dotąd stanowiło dla bohatera pewien stały punkt odniesienia, dawało poczucie bezpieczeństwa? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, bowiem o związku Kingi i Wiktora tak naprawdę niewiele wiadomo. Zerwanie nastąpiło, jak się wydaje, z inicjatywy dziewczyny, zaś bohaterowi pozostało jedynie opuścić jej mieszkanie i wrócić do rodziców. Przyczyny rozejścia się pary nie są ujawnione – scena rozstania otwierająca nowelę jest pozbawiona dialogów i składa się zaledwie z kilku ujęć. O tym, że dla Wiktora związek ten miał dość istotne znaczenie, mogą świadczyć dalsze sceny. Gdy bohater wraz z Erykiem podejmuje decyzję o wyjeździe do Londynu, na kilka godzin przed odjazdem autobusu postanawia odwiedzić byłą dziewczynę. Wydaje się, że Wiktor tak naprawdę nie bardzo ma ochotę na wyjazd i jeśli tylko Kinga przyjąłaby go ponownie, chętnie by z niego zrezygnował. Ponieważ dochodzi pomiędzy nimi do zbliżenia, Wiktor ma nadzieję, że jeszcze nie wszystko stracone. Jednak chłodna odmowa młodej kobiety szybko pozbawia go złudzeń. Co gorsza, w efekcie tej wizyty bohater spóźnia się na autobus i wyjazd rzeczywiście nie dochodzi do skutku. Spóźnienie to będzie miało również inne konsekwencje, które spowodują, że Wiktor w finale filmu znajdzie się jednak w autokarze do Londynu wraz z pozostałymi bohaterami *Ody do radości*.

Wiktor, zaabsorbowany próbami odzyskania względów Kingi, pozostaje niemal zupełnie obojętny na to, co się dzieje wokół niego. Niewiele obchodzi go to, co czuje koleżanka z lat szkolnych, Basia. To ona wydaje się jedyną osobą naprawdę zadowoloną z powrotu Wiktora w rodzinne strony. To ona pierwsza sugeruje mu możliwość wyjazdu zagranicę, przedstawiając ją jako szansę na wyrwanie się do lepszego świata. Wiktor odnosi się do pomysłu sceptycznie, zapewne w znacznej mierze dlatego, że wciąż ma nadzieję na odzyskanie względów byłej dziewczyny. W tym samym czasie wykorzystuje jednak w dość bezwzględny sposób fakt, że Basia okazuje mu coś więcej niż tylko koleżeńską sympatię. To od niej pożycza telefon komórkowy, żeby móc wydzwaniać do



Kingi. Nie obchodzi go, jak wielką przykrość jej sprawia, gdy dzwoni do byłej dziewczyny tuż po tym, jak doszło pomiędzy nimi do zbliżenia. Zresztą ów akt miłosny wydaje się jedynie zwykłym zaspokojeniem fizycznych potrzeb i Wiktor nie przywiązuje do niego większej wagi. Także sposób ukazania tego w filmie, skonstrastowany ze zmysłowością przedstawienia seksu Wiktora i Kingi, potwierdza brak zaangażowania emocjonalnego bohatera w relację z Basią.

Wiktora niewiele obchodzi również to, co się dzieje w domu. Ojciec szykuje się do eliminacji do teleturnieju. Nie starcza mu jednak odwagi i w ostatniej

chwili rezygnuje z tego, do czego tak długo się przygotowywał. Syn znajduje go nad brzegiem morza, zrezygnowanego i roztrzęsionego. Ojciec wstydzi się, że stehórzył i w tym jednym momencie szczerej rozmowy z Wiktorem przyznaje, że zmarnował życie. Prosi syna, by nie powtórzył jego błędu, po czym wraca do domu, by znów zasiąść w fotelu przed telewizorem. Dla niego jest już za późno na zmiany. Po tej rozmowie, która wydaje się jednym z kluczowych momentów filmu, Wiktor decyduje się przyjąć propozycję Eryka i wyjechać do Londynu. Ponieważ ów pierwszy wyjazd nie dochodzi do skutku, bohater znów znajduje się w punkcie wyjścia. Ze spuszczoną głową wraca do wędzarni ryb i prosi o ponowne przyjęcie do pracy. Szef z niekłamana satysfakcją okazuje mu pogardę, jednak po wstawiennictwie kolegów z pracy godzi się go ponownie zatrudnić. Wiktor ma świadomość, że zawiódł nie tylko samego siebie, ale i Eryka, który nie miał odwagi sam wsiąść do autobusu. Okazuje się również, że dla młodszego kolegi cała ta sytuacja niesie o wiele poważniejsze konsekwencje. Pieniądze przeznaczone na sfinansowanie wyjazdu Eryk ukradł właścicielowi wędzarni. Szef pobił już za to chłopaka i nadal znęca się nad nim psychicznie i fizycznie przy każdej okazji. To właśnie jedna z takich sytuacji daje głównemu bohaterowi, który dotąd był właściwie bierny i uzależniał swoje postępowanie od decyzji innych, impuls do podjęcia zdecydowanego działania. Wiktor staje w obronie Eryka i podnosi rękę na szefa. Do wędzarni nie ma więc już po co wracać. Rodzice nie oferują mu żadnego wsparcia, zaś wizyta w Warszawie u byłej dziewczyny pozbawiła go złudzeń co do możliwości odbudowania dawnego związku. Wiktor postanawia wyruszyć do Londynu. Wcześniej jednak, w symbolicznym geście zerwania z biernością, wyrzuca z domu rodzinnego telewizor, który przysłał jego ojcu cały świat i uczynił go więźniem czterech ścian i fotela. Bohater nie chce marnować życia tak jak ojciec. Dla niego jest jeszcze czas na zmianę.

Dlaczego Wiktor w końcu decyduje się na wyjazd? Bez znajomości języka, bez zapewnionej pracy i choćby tymczasowego dachu nad głową finał tej eskapady nie rysuje się bardzo optymistycznie. Może się na nią zdecydować albo ktoś o dużej skłonności do ryzyka, albo osoba, która zwyczajnie nie ma nic do stracenia. W postaci Wiktora trudno jednak znaleźć coś, co pozwalałoby uznać go za osobę odważną i przebojową. Wbrew temu, co pisze w swej recenzji *Ody do radości* Bartosz Staszczyszyn, nie ma też w filmie niczego, co kazałoby sądzić, że jest to wyjazd, o którym młody mężczyzna naprawdę marzy. *Uczuciowe niepowodzenia i brak szans na rozwój sprawiają, że [Wiktor – dop. J. M.] chce uciec z nadmorskiej miejsciny. Wyjazd, o którym marzy, jest zarazem źródłem jego lęku* – stwierdza Staszczyszyn²¹. O ile jest prawdą, że Wiktor obawia się wyjazdu, o tyle trudno powiedzieć, że naprawdę go pragnie, wszak zarówno podczas rozmowy z Basią, jak i w momencie, gdy Eryk składa mu propozycję wspólnej eskapady, Wiktor wcale nie wydaje się entuzjastą tego pomysłu. Nawet gdy po rezygnacji z pracy w wędzarni rozmawia z kolegami o swoich planach, można przypuszczać, że mówienie o Londynie, gdzie rzekomo czeka już na niego praca i mieszkanie, to jedynie próba wyjścia z twarzą z sytuacji, w której Wiktor rzucił jedyną posadę, jaką miał.

Wydaje się więc, że to raczej owo „nic do stracenia” jest motywem, dla którego Wiktor decyduje się na wyjazd. Bohatera nie skłania do pozostania w kraju ani interesująca praca, ani związek z kobietą, ani przywiązanie do rodziny.

Samotność jest ich środowiskiem naturalnym – pisze Agnieszka Morstin-Popławska o młodych bohaterach w tekście poświęconym młodości jako jednemu z wielkich tematów w kinie przełomu wieków²². Zarówno charakter Wiktora (bierność, introwertyzm), jak i jego losy czynią z niego niemal modelowy przykład osoby dotkniętej przez samotność, choć żyjącej pośród ludzi. Można więc powiedzieć, że młody mężczyzna wyjeżdża, bo nie łączy go ani z krajem, ani z jego miejscowością i środowiskiem, w którym wyrósł, żadne silniejsze więzi. Mówiąc wprost, nic go tu nie trzyma. Powody to mało konkretne, jednak, jak się okazuje, wystarczające. Bohater chciałby radykalnie zmienić swoje życie. A cóż może być bardziej radykalnego niż wyjazd w nieznaną? Dlatego Wiktor nawet nie próbuje podjąć jakichś innych kroków, nie szuka pracy w innym mieście, nie daje sobie szansy na nowy związek. Stawia wszystko na jedną kartę, choć nie ma natury ryzykanta. W podróż do Londynu wyruszy sam. Nie będzie tam też nikogo, na kim mu zależeć. Może liczyć wyłącznie na siebie.

Ostatnia nowela *Ody do radości* wydaje się najsłabsza z wszystkich trzech, jednak nie dlatego, że *Śląsk* czy *Warszawa* nie mają słabych punktów, ale ze względu na fakt, że części te, obfitując w dramatyczne wydarzenia, bardziej zapadają w pamięć. Opowiadana niespiesznie nowela *Morze*, z mało wyrazistym i najmniej chyba z całej trójki budzącym sympatię bohaterem, wypada przy nich nieco blade. Bierność Wiktora, jego skupienie na sobie i własnych problemach, skrywanie emocji pod maską obojętności – wszystko to może powodować u widzów nawet pewną irytację i zniecierpliwienie. W ogromnej większości przypadków cechy bohatera odbiegają od normy, jeśli za normę uznać pewną przeciętność – stwierdza Kazimierz Żygulski w socjologicznym studium bohatera filmowego²³. Wydaje się, że reżyser uczynił wszystko, by jego bohater uosabiał właśnie ową normę pojmowaną jako przeciętność. Symbolicznym wyrazem postawy i pozycji Wiktora może być paralotniarz, którego w jednej ze scen zauważa główny bohater. Ów człowiek biegnie po piaszczystej plaży i wydaje się, że lotnia nie podrywa go do lotu, a wręcz przygniata do ziemi. Trudno uwierzyć, by jego wysiłek został uwieńczony sukcesem. Balastem bohatera noweli *Morze* jest jego charakter i podejście do życia. Podejmowane przez niego próby zmiany swej sytuacji są w równym stopniu pozbawione sensu, desperackie i beznadziejne jak działania paralotniarza. Wiktor sam nie wierzy w swój sukces. Chciałby, żeby jego życie wyglądało inaczej, ale brak mu siły, by przejąć nad nim kontrolę. Samotnie zmaga się z największą przeszkodą na drodze do zmiany – z samym sobą. Wiktor jest zatem przykładem filmowego antybohatera pozbawionego cech, które mogą mu zjednać sympatię publiczności. Tym bardziej należy docenić odwagę Macieja Migasa, scenarzysty i reżysera tej części filmu, który postanowił opowiedzieć historię właśnie kogoś takiego.

Obok wspomnianego już paralotniarza, którego uznać można za symbol sytuacji oraz postawy życiowej Wiktora, w noweli obecne są również inne elementy, które – jak sądzę – mamy prawo odczytywać, przywołując ich znaczenia symboliczne. Już sam tytuł trzeciej części *Ody do radości* skłania widza do podjęcia tego tropu²⁴. Morze to symbol niosący wiele, często przeciwstawnych, znaczeń. W *Słowniku symboli* Władysław Kopaliński podaje wiele możliwych jego interpretacji, jednak w odniesieniu do noweli Migasa oraz jej głównego bohatera najbardziej trafne są te, które każą traktować morze jako symbol samotności,

niezmienności, a zarazem zmienności, niepewności, niezdecydowania, wątpienia z jednej strony oraz działania, buntu, przygody i odkryć z drugiej²⁵. Warto przy tym zwrócić uwagę, że owo odkrywanie nieznanego albo też „wyjście” w świat, które dotąd było symbolizowane przez morze, ma też w noweli Migasa oraz całej *Odzie do radości* nowy, współczesny i jakże wymowny znak – jest nim autokar do Londynu. Trzeba także pamiętać, że morze to nic innego jak woda, którą również można traktować jak symbol o niezwykle złożonym i szerokim znaczeniu. Jest ona, między innymi, symbolem bezmiaru możliwości, odrodzenia ducha oraz ciała, oczyszczenia. Ponadto Kopaliński wskazuje na wodę jako na symbol zwierciadła, także w rozumieniu zwierciadła duszy²⁶. Takie odczytywanie znaczenia wody wydaje się w kontekście noweli *Morze* szczególnie trafne, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na to, jak często widzimy w filmie głównego bohatera wpatrującego się w morze bądź też samotnie spacerującego jego brzegiem, tak jakby przeglądając się w wodzie, poszukiwał prawdy o samym sobie i odpowiedzi na dręczące go pytania. Także ojciec Wiktora idzie na plażę, aby tam przemyśleć swoje życie, spojrzeć na siebie i ujrzeć w owym zwierciadle wody twarz człowieka przegranego, który zmarnował swoje najlepsze lata. Wszechobecna w noweli woda to również deszcz, który symbolizuje oczyszczenie, błogosławieństwo, prawdę czy wreszcie smutek²⁷. Dla Wiktora wszystkim tym może być ostateczne rozstanie z dziewczyną. Teraz już naprawdę nic i nikt nie trzyma go w kraju. Pewien rozdział w jego życiu został bezpowrotnie zamknięty. Wracając na dworzec po wizycie u Kingi, Wiktor tonie w strugach deszczu. Jest przygnębiony. Na autobus wprowadzić się spóźnił, ale być może, pozbywając się złudzeń, wreszcie zrozumiał, że czas zacząć żyć własnym życiem, podjąć jakieś działanie, coś zmienić. Bez względu na sposób rozumienia oraz odczytania tej mniej lub bardziej oczywistej symboliki warto docenić próbę dopowiedzenia współczesnej historii dzięki odwołaniu się do znaczeń niesionych przez symbole utrwalone w tradycji kulturowej, nawet jeśli uznamy, że Migas nie zaproponował w tym względzie niczego wyjątkowo nowatorskiego czy odkrywczego.

Charakteryzując trzecią nowelę tryptyku *Oda do radości*, wypada powiedzieć kilka słów o stylu tego filmu. Zdjęcia Radosława Ładczuka, zrealizowane w chłodnej tonacji szarości, błękitu i zieleni, sprawiają, że nawet pogodny dzień sprawia wrażenie ponurego, przesyconego melancholią. Barwy te w naturalny sposób korespondują z ogólnie pesymistyczną wymową *Morza*, podkreślają nastrój emocjonalny głównego bohatera. Ten sam efekt powoduje ospale prowadzona narracja całej noweli oraz obecne w niej ujęcia przedstawiające z oddali, z „ptasiej” perspektywy pustą plażę, po której spaceruje mały człowiek. Szerokie kadry prezentujące Wiktora nad morzem kontrastują z wieloma ciasnymi kadrami i bliskimi planami, za pośrednictwem których jest opowiadana znaczna część filmu. Kamera filmuje postacie w sposób pozornie niedbały. Prowadzona z ręki „ześlizguje” się niekiedy z twarzy mówiących bohaterów, pokazując jakieś mało istotne obrazy i szczegóły. Często na jej drodze pojawia się jakaś przeszkoda – krata okna, zasłonka z koralików, siatka ogrodzenia. Części kadru bywają również przysłonięte przez rozmaite obiekty, które akurat „stały na drodze” kamery. Funkcja tych zabiegów wydaje się dość oczywista i czytelna – widz ma odczuwać wrażenie, że ogląda prawdziwe życie, podgląda autentyczne sytuacje. Styl noweli oraz zastosowane w niej rozwiązania formalne można zatem uznać za tyleż właściwe

i odpowiednie, ile typowe dla współczesnego kina, a w konsekwencji raczej konwencjonalne.

Oczywiście nowelowa konstrukcja *Ody do radości* wymusiła na jej twórcach pewne daleko idące uproszczenia. W opowieści *Morze*, tak jak w pozostałych częściach filmu, mamy postaci, których charakterystyka nie wykracza poza ramy stereotypu. Przykładami są gderliwa matka Wiktora będąca uosobieniem domowego tyrana czy właściciel wędzarni – karykatura współczesnego polskiego kapitalisty. Również niektóre rozwiązania fabularne zaproponowane przez Migasa wydają się mało wiarygodne. Choćby to, że Wiktor i Eryk, żeby wybrać się we wspólną podróż do Londynu, jadą aż do Warszawy. Oczywiście miało to służyć doprowadzeniu do rozwiązania wątku Wiktora i Kingi, ale taki „okrężny” sposób podróżowania do Wielkiej Brytanii z życiowym prawdopodobieństwem ma niewiele wspólnego. Przy wszystkich drobnych potknięciach, które można by wytknąć twórcom noweli *Morze*, trzeba jednoznacznie stwierdzić, że *Oda do radości* pozbawiona trzeciej części nie byłaby wcale filmem lepszym. Przeciwnie, wydaje się, że ostatnia odsłona stanowi naturalne uzupełnienie obrazu, jaki malują w swym filmie młodzi polscy twórcy.

JADWIGA MOSTOWSKA

¹ M. Grochowska, *Oda do radości* (recenzja), „Kino” 2006, nr 4, s. 70.

² Por. B. Staszczyszyn, *Złękniemi*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 17 z 23 kwietnia.

³ *Nie ma filmu bez ognia* – z Janem Komasa rozmawia Maciej Dominiak, „Cinema” 2005, nr 9 (cyt. za: <http://oda.do.radosci.filmweb.pl/PressbookView?id=234527&pressbook.id=3402>).

⁴ *Nie dam się „sformatować”* – z Maciejem Migasem rozmawia Maciej Dominiak, „Cinema” 2006, nr 3 (cyt. za: <http://oda.do.radosci.filmweb.pl/PressbookView?id=234527&pressbook.id=3402>).

⁵ Tamże.

⁶ W zasadzie tylko Maciej Migas otwarcie przyznał, że tematyka *Ody* jest w dużym stopniu bliska jego osobistym doświadczeniom: *Ten film wyrasta z pewnego pokoleniowego doświadczenia. Dla mojego pokolenia Londyn stał się symbolem. Myśl o wyjeździe była mi bardzo bliska. Byłem już o krok od podjęcia decyzji, by wziąć w szkole urlop dziekański i wyjechać w celach zarobkowych do Londynu. Na szczęście kilka miesięcy przed planowanym wyjazdem okazało się, że wygraliśmy konkurs scenariuszowy i istnieje duża szansa na zrealizowanie naszego filmu (Nie dam się „sformatować”, dz. cyt.).*

⁷ D. Karski, *Oda do szarości*, „Film” 2006, nr 4, s. 51.

⁸ Na temat różnych aspektów doświadczenia pokoleniowego w najmłodszym kinie polskim por.: Ł. Kłuskiewicz, *Generacja NICpomi. Gdzie są buntownicy?* „Kino” 2006, nr 4; M. Grochowska, *Pokolenie frustratów*, „Kino” 2006, nr 7-8.

⁹ Podczas jednej z takich wizyt ojciec pyta: *Jak cię tu wpuścili?* – na co Aga odpowiada: *Umnie...? W porządku. Fajnie, że pytasz* (ten i następne cytaty z filmu według ścieżki dźwiękowej).

¹⁰ Por. m.in.: M. Grochowska, *Oda do radości*, dz. cyt.; Ł. Maciejewski, *Oda do radości* (recenzja), „Film” 2006, nr 4.

¹¹ P. Felis, *Oda do radości* (recenzja), „Gazeta Wyborcza” z 14 kwietnia 2006 (cyt. za: <http://serwisy.gazeta.pl/film/1,22535,3279137.html,4.02.2007>).

¹² B. Staszczyszyn, dz. cyt. (cyt. za: <http://tygodnik.onet.pl/1548,1330295,dzial.html,4.02.2007>).

¹³ Andrzej Grella, recenzent lewicowego „Nowego Robotnika”, przez wzgląd na pojawiający się w dziele Kazejak-Dawid, Komasy i Migasa wątek społeczny, nazywa *Odę do radości* (oraz film Roberta Krzempka *Czeka na nas świat*) nadzieją polskiej kinematografii. Autor zauważa: *Nieludzkie traktowanie pracowników przez pracodawców występuje*

- zarówno w niewielkiej przetwórni ryb na Pomorzu, jak i w wielkiej korporacji w stolicy. *Niezależnie od tego, czy śmierzdzą rybami, czy też chodzą w garniturach – pracownicy są poniżani, okradani, a nawet bici...* A. Grella, *Czeka na nas dno*, „Nowy Robotnik” 2006, nr 27, 15.05-16.06. (cyt. za: <http://nr.freshsite.pl/?nr=31&id=618,4.02.2007>).
- ¹⁴ Ł. Kłuskiewicz, *Generacja (sprytnych) NICponi*, w: *Kino najnowsze. Dialog ze współczesnością*, red. E. Ciszewska, M. Saryusz-Wolska, Kraków 2007 (w druku).
- ¹⁵ *Rap (ang. rap – w slangu: gadka) to szybka, rytmiczna, wygłaszana na tle muzycznym melorecytacja, która wraz z takimi zjawiskami, jak graffiti i break dancing stworzyła podstawy kultury hip hop w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*. Hasło „rap” w: T. Thorne, *Mody, kultury, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, tłum. Z. Batko, Warszawa 1999.
- ¹⁶ M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, s. 88.
- ¹⁷ Warto wspomnieć, że wykształciło się wiele odmian rapu: po jednej stronie można postawić takie grupy, jak The Jungle Brothers czy De La Soul, które, wzorując się na hipisach, ogłosiły w 1988 roku *Erę stokrotek (Daisy Age)*, a ich muzycy obrzucali widownię kwiatami; po drugiej stronie stoi *gangsta rap*, reprezentowany chociażby przez Ice-T, NWA czy The Geto Boys. W tekstach tych zespołów często pojawia się wulgarne słownictwo oraz gloryfikacja przemocy i używek. Zob. T. Thorne, dz. cyt., s. 286-287. W kuchni mieszkanka Perasa wisi plakat 2-Paca Shakura – reprezentanta brutalnego rapu, którego skazano na 4,5 roku więzienia za molestowanie seksualne 19-letniej kobiety (na wolność wyszedł za kaucją po ośmiu miesiącach). 2-Pac został zastrzelony w 1996 roku, prawdopodobnie na zlecenie innego muzyka. Jest on najlepiej sprzedającym się raperem wszech czasów.
- ¹⁸ Taki zabieg – wzbudzenie niepewności co do statusu ontycznego muzyki – zastosowała reżyserka także w scenie remontu zakładu fryzjerskiego, gdzie działaniom bohaterek towarzyszy piosenka Krystyny Prońko (zob. tekst Grzegorza Nadgrodkiewicza o *Śląsku*).
- ¹⁹ Skłaniam się ku tezie, którą wysunęła Malwina Grochowska w tekście polemizującym z artykułem Łukasza Kłuskiewicza *Generacja NICponi* (dz. cyt.). Autor przekonywał w nim o skrytym krytycyzmie i ciągłej chęci do buntowania się, które cechują bohaterów polskiego kina. Grochowska w tekście *Pokolenie frustratów* pisze: *Oczywiście, przy dobrych chęciach każdą postać snującą się smętnie po ekranie można posądzić o „zakamuflowany krytycyzm” i „skrywaną niezgodę”*. (...) *Nie wierzę w ich „introwertyczne kontestatorstwo”*. (...) *Na ekranie dostrzegam raczej ludzi zagubionych, poddających się biegowi zdarzeń lub nawet marazmowi*. Autorka powołuje się na postać Michała z Warszawy Jana Komasy jako na wyjątek potwierdzający regułę (M. Grochowska, *Pokolenie frustratów*, dz. cyt., s. 22-24).
- ²⁰ Odwołują się do niego zarówno ci, którzy uznają za zasadne używanie go w odniesieniu do kolejnych grup ludzi urodzonych od połowy lat 70., jak i ci, którzy ostatecznie kwestionują jego przydatność w opisie współczesnych zjawisk społecznych. Por. Ł. Kłuskiewicz, *Generacja NICponi*, dz. cyt.; M. Grochowska, *Pokolenie frustratów*, dz. cyt.
- ²¹ B. Staszczyszyn, dz. cyt.
- ²² A. Morstin-Popławska, *Młodość. Rzecz o duchowej bezdomności*, w: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków 2004, s. 53.
- ²³ K. Zygulski, *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa 1973, s. 40.
- ²⁴ Warto zwrócić uwagę, że o ile tytuły wcześniejszych nowel – *Śląsk*, *Warszawa* – odnoszą nas do konkretnych miejsc i przestrzeni geograficznych, to *Morze*, aby wpisywało się w ten trend, powinno być nazwane *Pomorzem*. Pozostając jednak *Morzem*, odnosi nas nie do miejsca, ale raczej stanu ducha, nastroju. Zwrócenie uwagi na ów szczególnie na tle dwóch pozostałych tytułów noweli Migasa wydaje się tym istotniejsze, że w niektórych recenzjach oraz artykułach dotyczących *Ody do radości* trzecia część tryptyku była błędnie nazywana *Pomorzem* (por. M. Grochowska, *Oda do radości*, dz. cyt.).
- ²⁵ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 230-233.
- ²⁶ Tamże, s. 480-484.
- ²⁷ Tamże, s. 62-63.