

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.918>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Elżbieta Ostrowska

Uniwersytet Łódzki

<http://orcid.org/0000-0002-4800-011X>

Duma i uprzedzenie – krytyczne dyslokacje filmu *Zabić księdza* Agnieszki Holland*

Słowa kluczowe:

Agnieszka Holland;
kino narodowe;
kino transnarodowe;
krytyka filmowa;
dystrybucja;
koprodukcje

Abstrakt

Przedmiotem badań zaprezentowanych w artykule są konteksty produkcyjne, dystrybucyjne i krytyczno-filmowe filmu Agnieszki Holland *Zabić księdza* (1988). Autorka dowodzi, że włączenie dzieła zrealizowanego jako transatlantycka koprodukcja do nurtu kina autorskiego i kina polskiego nie wynika z jego treści i cech stylistycznych, ale jest głównie efektem praktyk dystrybucyjno-krytycznych. Tekstualna analiza filmu demonstruje, jak dyskurs krytyczny rozwijany w systemie kina narodowego scala zaburzenia koherencji tekstu filmowego powstające w wyniku napięć narracyjno-afektywnych. Autorka analizuje również, jak rozmaite czynniki zewnątrztekstowe, zwłaszcza praktyki dystrybucyjne i krytyczne, nadają Holland status autorki filmowej, który włącza ją w obszar (narodowego) kina artystycznego.

*Dziękuję za pomoc w przygotowaniu artykułu Agnieszce Holland, Aleksandrze Myszak, Marcinowi Adamczakowi, Romanowi Gutkowi, Sławomirowi Salamonowi i Piotrowi Sitarowskiemu. Badania naukowe prowadzące do osiągnięcia tych wyników zostały sfinansowane ze środków Norweskiego Mechanizmu Finansowego 2014-2021 koordynowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach umowy projektowej nr 2020/37/K/HS2/02327.

Śmiechu warta tragedia, nieudolna reżyserka i budząca zakłopotanie obsada aktorska – napisała Rita Kempley w recenzji filmu *Zabić księdza* (1988) opublikowanej na łamach „Washington Post”¹. Sławomir Bobowski w wydanej wiele lat później monografii Agnieszki Holland przekonywał natomiast, że jest to: *Piękna opowieść o mądrym i dobrym katolickim kapłanie. (...) Jak wszystkie niemal filmy Holland, ten także mocno wstrząsa i pobudza do myślenia, między innymi dzięki dobrej robocie artystycznej*². Dla amerykańskiej recenzentki Holland jest po prostu reżyserką nieudanego filmu, dla polskiego filmoznawcy jest ona filmową artystką i autorką (dowodzi tego ciągłość jej twórczości). Oczywiście nietrudno potraktować pierwszą opinię jako wyraz zachodnich uprzedzeń, a drugą jako przejaw swojskiej dumy, ale można tę polaryzację ocen filmu Holland poddać także głębszej refleksji i zastanowić się nad funkcją krytyki filmowej, konkretnie zaś – zbadać, w jakim stopniu tworzy ona byty filmowe, a nie tylko je opisuje. A że tak się dzieje, wiadomo od dawna, czego przykładem jest dokonany na łamach „Cahiers du cinéma” w latach 50. ubiegłego wieku transfer wielu reżyserów klasycznego Hollywoodu z obszaru kina popularnego do kina autorskiego³. Kilka lat później Andrew Sarris poszedł jeszcze dalej i przekształcił neutralną w założeniu Francuzów kategorię autora filmowego w narzędzie oceny artystycznej⁴. Od tego momentu kino autorskie zaczęło utożsamiać z kinem artystycznym⁵. Jak trafnie zauważył Steve Neale w przełomowym eseju o tej formie kina jako instytucji, do jej istnienia i funkcjonowania przyczyniają się zarówno praktyki dystrybucyjne, jak i dyskurs krytyczny⁶. Na gruncie polskiego filmoznawstwa klarownie objaśnia to Marcin Adamczak, który postuluje *rozszerzenie łańcucha produkcyjnego filmu* – co oznacza – *traktowanie interpretatorów, krytyków, filmoznawców jako ogniw łańcucha, a faktu interpretacji jako kontynuacji, kolejnego elementu faktu „produkcji filmu”*⁷. W efekcie, jak przekonuje badacz, ów niekończący się łańcuch odczytań sprawia, że pojedyncze filmy, a nierzadko całe ich grupy, *częściowo „zmieniają swój kształt”, ewentualnie pozostają wciąż „ruchomymi obiektami”*⁸.

Proponuję, by na film *Zabić księdza* spojrzeć właśnie jak na „ruchomy obiekt”, który przemieszcza się po rozmaitych ścieżkach systemów produkcyjnych, dystrybucyjnych i krytyczno-filmowych. Wyłaniające się z owych rzeczywistości i symbolicznych peregrynacji dzieło jest nie tylko „ruchomym obiektem” – bo kategoria ta zakładałaby jednak jakiś dający się zobiektywizować byt – lecz także otwartą i podatną na dyskursywne kształtowanie tekstualną i estetyczną potencją, aktualizowaną w każdej kolejnej projekcji i krytycznym odczytaniu. Podążając tropem wskazanym przez Adamczaka⁹, potraktuję film Holland *jako sieć relacji* ustanawianych za pośrednictwem produkcyjnych, dystrybucyjnych i krytycznych strategii, w których *kody kulturowe, normy, wartości* determinują jego wielorakie *zapisy*, a te *stabilizują film, osadzają go w miejscu*¹⁰. Moim zamierzeniem nie jest jednak wskazanie, że dzieło to można interpretować na wiele rozmaitych sposobów – co wydaje się dominować w zaproponowanym przez Adamczaka ujęciu – a tym samym „unieruchamiać” jego pole znaczeniowe na obszarze hegemonicznego dyskursu lub też, odwrotnie, uwalniać je spod jego dyktatu¹¹. Postaram się wykazać, jak „ruchomy obiekt” filmowy (de)stabilizuje teoretyczne i krytyczne kategorie filmowego opisu i analizy, ujawniając tym samym ich ideologiczne uwikłanie. Przyjrzę się zatem bliżej tym wszystkim tekstualnym „pęknięciom” i „szczelinom”, które można albo scalać za pomocą este-

tyczno-ideologicznych protez, albo wydobywać na powierzchnię, pozostawiając je jako ślady czasu i miejsca, w jakich film powstawał i był oglądany. Ponadto opiszę, jak Holland jako reżyserka *Zabić księdza* staje się za sprawą określonych praktyk dystrybucyjnych i strategii krytycznych „ruchomym obiektem” w dyskursie o autorstwie filmowym. Posłużę się zatem kategorią autorstwa, wedle której spójność dzieła nie jest jedynie jego cechą immanentną odkrywaną w procesie odbioru, ale obejmuje szereg zewnętrznych wobec dzieła praktyk, takich jak strategię dystrybucyjną i recepcja krytyczna. Justin Wyatt nazwał to procesem autoryzacji, odnosząc go do rozmaitych dyskursów, które z nazwiska reżysera(-ki) czynią element spajający jego(-j) filmy. A zatem autorstwo filmu konstytuuje się nie tylko na etapie tworzenia i produkcji, ale także poprzez praktyki dystrybucji, wyświetlania i recepcji krytycznej¹². Podobne, bo również wychodzące poza tekst filmowy, rozumienie autorstwa filmowego proponuje Dana Polan, który twierdzi, że wyłania się ono z podwojonego pragnienia: pierwsze to pragnienie reżysera(-ki), by wyrazić w dziele osobistą wizję (*desire of the director*), a drugie to pragnienie kinofila(-ki), czyli także krytyków(-czek) i filmoznawców (czyń), by dotrzeć do osobowego źródła znaczeń utworu (*desire for the director*)¹³. Opisane dalej strategię dystrybucyjną i krytyczną, uruchomione wokół *Zabić księdza*, ujawniają istnienie takiego podwojonego pragnienia, którego realizacja prowadzi do ukonstytuowania Holland jako autorki filmowej. Ostatecznym efektem rozmaitych zabiegów „autoryzujących” ten film jest jego transfer z obszaru kina transnarodowego do kina narodowego.

***Adam, czy ty pamiętasz mewy w Warszawie?*¹⁴ – blaski i cienie transnarodowej produkcji**

Agnieszka Holland zrealizowała *Zabić księdza* trzy lata po premierze *Gorzkich żniw* (*Bittere Ernte*, 1985), których nominacja do Oscara z pewnością przetrącała reżyserce filmowe szlaki i pozwoliła uzyskać fundusze na film o politycznym zabójstwie księdza Jerzego Popiełuszki przez komunistyczną bezpiekę¹⁵. Został on zrealizowany jako amerykańsko-francuska koprodukcja finansowana przez Columbię, której szefował wówczas David Puttnam. Obejmując kierownictwo wytwórni, producent oscarowych *Rydwanów ognia* (*Chariots of Fire*, reż. Hugh Hudson, 1981) miał szczytne plany realizacji ambitnego kina rozrywkowego, podejmującego ważne tematy. Jak wielokrotnie przekonywał, dobra rozrywka i poważna problematyka nie muszą się wykluczać¹⁶. Scenariusz o politycznym zabójstwie polskiego księdza związanego z antykomunistyczną opozycją wpisywał się w tę koncepcję kina i został skierowany do produkcji z udziałem prywatnego kapitału francuskiego.

Zabić księdza należy do grupy filmów, które Peter Lev określa mianem *europejsko-amerykańskiego kina artystycznego*, będącego syntezą *kina artystycznego* i *amerykańskiego kina rozrywkowego*, mającego na celu dotarcie do znacznie większej publiczności niż ta, którą z reguły zdobywa kino artystyczne¹⁷. „Euro-amerykańskie kino”, jak twierdzi badacz, spełnia osiem kryteriów: 1. Dialogi w języku angielskim (choć nie wyłącznie); 2. Udział europejskiego(-j) reżysera(-ki) filmowego(-j). 3. Realizacja filmu po 1945 r.; 4. Wyższy budżet i dogodniejsze warunki realizacji w porównaniu z przeciętnym filmem europejskim; 5. Obsada oraz ekipa pochodząca z przynajmniej dwóch krajów, język angielski będący językiem ojczystym co najmniej kilku

aktorów(-ek); 6. Wykorzystanie wybranych konwencji europejskiego kina artystycznego (wieloznaczność, oryginalność, indywidualny styl, podporządkowanie filmowego opowiadania analizie postaci); 7. Wykorzystanie konwencji amerykańskiego kina popularnego (udział gwiazd, formuły gatunkowe, popularne tematy, atrakcyjny spektakl, akcja); 8. Symboliczne spotkanie kultury europejskiej i amerykańskiej¹⁸.

Nietrudno zauważyć, że *Zabić księdza* spełnia wszystkie te warunki. Został on zrealizowany w angielskiej wersji językowej (poza sekwencją otwierającą, kiedy słyszymy kilka fraz wypowiedzianych w języku polskim). Agnieszka Holland, gdy przystępowała do realizacji tego filmu, miała już ugruntowaną pozycję w europejskim kinie artystycznym, między innymi za sprawą nagrody FIPRESCI dla *Aktorów prowincjonalnych* w Cannes w 1980 r. oraz wspomnianej już oscarowej nominacji dla *Gorzkich żniw*. Współpraca z Andrzejem Wajdą przy scenariuszu realizowanej w Niemczech *Miłości w Niemczech* (*Eine Liebe in Deutschland*, reż. Andrzej Wajda, 1983) dodatkowo umocniła jej pozycję na gruncie kina artystycznego. Budżet *Zabić księdza* nie był najwyższy, ale na tyle duży (Amerykanie wyłożyli 6 mln dolarów, podczas gdy pierwotny budżet opiewał na 10 mln franków)¹⁹, że można było zatrudnić ówczesną gwiazdę kina francuskiego Christophera Lamberta oraz amerykańskiego aktora Eda Harrisa²⁰, którego status gwiazdy profesjonalisty był w tym czasie solidnie ugruntowany²¹. Poza gwiazdami w filmie zagrali wówczas jeszcze mało znani, lecz dzisiaj cieszący się zasłużoną sławą i uznaniem aktorzy brytyjscy: Pete Postlethwaite, Timothy Spall oraz Tim Roth. W epizodycznych rolach pojawili się przebywający wówczas za granicą polscy aktorzy Wojciech Pszoniak i Eugeniusz Priwieziencew. Scenariusz Holland napisała we współpracy z francuskim scenarzystą Jeanem-Yves'em Pitounem oraz Michaeliem Cooperem (pełnił on także funkcję producenta pomocniczego). Zdjęcia wykonał pracujący w Hollywood polski operator Adam Holender²². Asystentem Holland był Marcin Latałło, syn zaprzyjaźnionego z nią przed laty operatora filmowego Stanisława Latały – odtwórcy głównej roli w *Iluminacji* (1973) Krzysztofa Zanussiego. Holland pracowała przy tym filmie jako asystentka reżysera i wtedy też spotkała po raz pierwszy kostiumolożkę Annę Biedrzycką-Sheppard, która w latach 80. wyemigrowała do Londynu. W 1988 r. spotkały się ponownie, tym razem na planie *Zabić księdza*. Muzykę skomponował Georges Delerue – autor muzyki m.in. do filmu *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*, reż. Alain Resnais, 1959). W ścieżce dźwiękowej dzieła polskiej reżyserki znalazła się także *Church Song* skomponowana przez Zbigniewa Preisnera oraz ballada Joan Baez *Crimes of Cain*. Reszta ekipy rekrutowała się głównie z Francji, gdzie film był realizowany. *Zabić księdza* spełnia także ostatnie z wymienionych przez Leva kryteriów, bo wykorzystuje konwencje zarówno europejskiego kina artystycznego, jak i popularnego kina hollywoodzkiego, co było wielokrotnie odnotowywane przez krytyków, którzy pisali, że jest to *widowiskowy thriller w amerykańskim stylu*²³, ale też *film autorski*²⁴.

Omawiając zaproponowany przez Leva model europejsko-amerykańskiego kina artystycznego, Mark Betz twierdzi, że powszechna w nim angielska wersja językowa jest dźwiękowym śladem amerykańskiego kapitału, natomiast nazwisko reżysera(-ki) stabilizuje autorską tożsamość filmu rozproszoną na poziomie transnarodowej produkcji²⁵. Niezależnie od autorskiej sygnatury scalającej te filmy są one,

jak zauważa badacz, najczęściej określane jako *nienaturalne hybrydy będące kompromisami autorskiej wizji*²⁶. W przekonaniu wielu krytyków europejsko-amerykańskie koprodukcje pokazują, jak niszczący jest dla tradycji kina zachodnioeuropejskiego amerykański komercjalizm, przez niektórych uznawany za przejaw kolonizacyjnej postawy Hollywoodu wobec kina kontynentalnego²⁷.

Zagraniczna, ale także po części polska recepcja *Zabić księdza* potwierdza opinię o nieuniknionym artystycznym fiasku transatlantyckich koprodukcji. Choć paryską premierę filmu (rozpowszechnianego we Francji pod tytułem *Le complot*) zorganizowano z rozmachem – jak wspomina Holland – w dwóch kinach na Champs Élysées i wziął w niej udział Lambert, który był wówczas we Francji niekwestionowaną gwiazdą, to jednak film nie odniósł spodziewanego sukcesu²⁸. Zagraniczna krytyka podkreślała przede wszystkim niespójność filmu. W opublikowanej w branżowym periodyku „Variety” recenzji czytamy: *Polski ze względu na temat i osobę reżyserki, francuski ze względu na współfinansowanie i plenery, amerykański ze względu na udział finansowy Columbi i wersję językową oraz transatlantycki ze względu na obsadę aktorską, film „Zabić księdza” jest ambitnym politycznym thrillerem, jednak treściowo pustym z powodu niespójności formalnej oraz niezbornej dramaturgii*²⁹. W recenzji zamieszczonej w „Monthly Film Bulletin” Sylvia Paskin formułuje niemal identyczny zarzut pod adresem filmu, upatrując przyczyn jego słabości w ograniczeniach wynikających z międzynarodowej koprodukcji oraz niespójności estetyczno-treściowej³⁰. Ian Johns pisał, że film *jest zacny, ale nudny*³¹. Iannis Katsahnias, recenzent „Cahiers du cinéma”, uznał film za *putnamowski kicz*³². Najsurowszą chyba opinię, zacytowaną na początku tego artykułu, wyraziła recenzentka „Washington Post” Rita Kempley. Najwyraźniej w oczach zagranicznej krytyki film Holland zawisł w estetyczno-znaczeniowej próżni, co być może rzeczywiście było konsekwencją transnarodowego trybu produkcji, wymagającego nieustannego manewrowania pomiędzy perspektywą polską, zachodnioeuropejską i amerykańską. Polscy recenzenci nie byli tak surowi w ocenach, ale i oni sporadycznie wskazywali na mankamenty filmu, które można powiązać ze specyfiką transnarodowej produkcji. Bożena Janicka napisała: *Gdybym miała określić film Agnieszki Holland w kilku słowach, powiedziałabym, że jest to film w połowie drogi. Między Polską a światem, między rekonstrukcją a fikcją, między kinem popularnym i artystycznym*³³.

Istotnie, w opowieści o zabójstwie księdza Popiełuszki Holland pozostaje jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz prezentowanych wydarzeń, a samo dzieło poprzez estetyczne niezdecydowanie, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu, staje się niemal Kristevowskim „abiektem” – można je odrzucić, ale można też zaanektować i oswoić. Równie ambiwalentne jest wyrażone w filmie stanowisko wobec religii – nie zostaje ona zakwestionowana, ale też brak jej jednoznacznej afirmacji. Wspomina o tym sama Holland w wywiadzie rzece z Marią Kornatowską: *film wzbudził dużo agresji. Francuzi są bardzo antyklerykalni, a tu nagle główną postacią, i to w dodatku pozytywną, jest ksiądz*³⁴. Film Holland cechował zatem brak spójności na każdym poziomie, co w przekonaniu większości recenzentów przesądziło o jego słabości. Warto jednak przyjrzeć się bliżej tym niespójnościom, bo są one w moim przekonaniu symptomami wewnątrztekstowych napięć pomiędzy różnymi modelami kina i percepcji filmowego obrazu.

Konwencje gatunkowe i afektywne ekscesy

Po latach Holland często wspominała, że *Zabić księdza* był jednym z jej najtrudniejszych filmów, bo musiała przełożyć historię zabójstwa księdza Jerzego Popiełuszki *na uniwersalny język*³⁵, unikając jednocześnie hagiograficznych tonów. Przyznała, że nakręciła go *ze względów patriotycznych*. (...) *Uważałam, że poprzez tę historię można w szerszej perspektywie opowiedzieć o Polsce, o doświadczeniu komuny*. (...) *To mój jedyny film zrobiony z powodów czysto partykularnych*³⁶. Zaskakujące zatem może się wydać, że film zrealizowany „ze względów patriotycznych” ostatecznie oferuje przekaz, który nie do końca mieści się w narodowościowej narracji zapewne oczekiwanej wówczas przez wielu polskich widzów. Ale też nie realizuje w pełni gatunkowej formuły thrillera politycznego. Gatunkowa ambiwalencja dzieła Holland staje się szczególnie widoczna, gdy porównamy je ze zrealizowanym zaledwie rok później amerykańskim filmem *Romero* (reż. John Duigan, 1989), opowiadającym podobną historię rozgrywającą się w Salwadorze. Jej bohaterem jest także politycznie zaangażowany katolicki ksiądz, który zostaje zamordowany przez bojówki reżimu wojskowego. Kapłan początkowo reprezentuje wygodną dla władz konserwatywną postawę Watykanu, by stopniowo przejść na pozycje bliskie teologii wyzwolenia i zginąć śmiercią męczeńską. Tradycyjna struktura narracyjna z protagonistą, który przechodzi wewnętrzną przemianę, zyskuje zatem w filmie Duigana fabularne i ideologiczne zamknięcie.

Holland przyjmuje zupełnie odmienną perspektywę. Skupia się na postaci ubeka Stefana, fanatycznego egzekutora reżimowego systemu, spychając postać prawego księdza Alka na dalszy plan. Jednocześnie te dwie postaci są niepokojąco podobne. Staje się to szczególnie widoczne w scenie, w której Stefan, przeglądając materiały z zarejestrowanych ukrytą kamerą nabożeństw odprawianych przez księdza Alka, zaczyna stopniowo uświadamiać sobie, że poza wszystkimi różnicami łączy ich głęboka wiara w wyznawane idee³⁷. Co więcej, kiedy widzi na ekranie siebie podczas mszy, zauważa, że modląc się, nie do końca udaje, bo wypowiedzane słowa brzmią żarliwie i szczerze. Zarejestrowana polityczna maskarada daje mu wgląd w alternatywną wersję własnego życia. Dostrzegł to Adam Michnik, który po obejrzeniu filmu stwierdził, że Stefan „ma pokusę dobra”³⁸. Żarliwość, z jaką Stefan zawierza politycznej doktrynie komunizmu, mogłaby w innych warunkach stać się żarliwością działacza „Solidarności”, o czym dwa lata później w zupełnie innej historii opowiedział Krzysztof Kieślowski w *Przypadku*. Paul Coates określa zachowanie ubeka w kościele jako jednocześnie „stosowne” i „niestosowne”, twierdzi, że *sposób, w jaki Holland traktuje postać Stefana, subtelnie analizuje jego osaczenie w najbardziej gwałtownych etapach oporu przed nawróceniem*³⁹. Angielski badacz porównuje Stefana do Szawła, który ostatecznie nie doświadcza nawrócenia. Podobnie pisał o filmie dużo wcześniej Tadeusz Lubelski, który sugerował, że jest to opowieść o „nieudanym nawróceniu”⁴⁰. Nieoczekiwanie zatem w tkanę thrillera politycznego wnika wątek łaski wiary, której Stefanowi nie będzie dane dostąpić. Jego rozdarta wątpliwościami postać rodem z Dostojewskiego⁴¹ – jak to widzi Coates, sama Holland i wielu polskich krytyków – zostaje skontrastowana z osobą księdza Alka zamkniętego w kokonie swej religijności. Ostatecznie zamiast tradycyjnego podziału na protagonistę i an-

tagonistę *Zabić księdza* proponuje w postaciach głównych bohaterów perwersyjny wariant figury *alter ego*.

Narracyjne i obrazowe uprzywilejowanie Stefana w całym jego psychologiczno-emocjonalnym skomplikowaniu jest o tyle ważną decyzją, że wycisza historyczno-polityczny kontekst historii, a wzmacnia jej aspekt psychologiczny i emocjonalny. Film *Holland* jest więc opowieścią o dwóch ludziach, z których jeden jest gotów zabić dla idei, a drugi dla niej umrzeć. Jak przekonuje Benedict Anderson, tę drugą gotowość najczęściej mobilizuje dyskurs narodowy⁴². Jednakże w *Zabić księdza* narodowy czynnik ujawnia się raczej na poziomie *mise-en-scène* (i to w ograniczonym wymiarze, bo film był realizowany we Francji), nie zaś w dialogu czy też rozwiązaniach narracyjnych. To przesunięcie akcentów i uwaga, z jaką filmowa narracja śledzi duchowe rozterki milicjanta, dla którego katolicki duchowny jest zarówno obiektem fascynacji, jak i ideologicznie motywowanej nienawiści, sprawiają, że film co chwila wypada z kolejin gatunkowych konwencji thrilleru politycznego i formuły kina artystycznego.

Pierwsza sekwencja filmu wprowadza motyw ograniczonego jednostkowego spojrzenia, które kontrastuje z ideą wspólnotowości. Widzimy w niej chłopca – później okazuje się, że to syn Stefana – który wraz z grupą harcerzy wraca autobusem z wycieczki. Z zewnątrz dobiegają dźwięki skandowanych haseł politycznych i pieśni religijnych. Zaciekawione dziecko zeskrobuje trochę białej substancji (farby maskującej?) pokrywającej szybę i przez uzyskany prześwit patrzy na ludzi biegnących z ulotkami, transparentami oraz symbolami religijnymi. W ujęciu z lotu ptaka widać usypany z piasku przez lokalną ludność napis „Solidarność”, który przekształca wiejski krajobraz i drogę w przestrzeń dyskursu ideologicznego. Napis można zobaczyć i przeczytać tylko z pewnej wysokości, bo gdy stanie się obok, widać co najwyżej połać zasypanej piaskiem ziemi. Ten spektakularny obraz wprowadza perspektywę, której nie da się powiązać percepcyjnie z żadną postacią filmu. Jest to szczególny wariant ujęcia ustanawiającego, które wyznacza nie tyle geograficzną, ile semantyczną i ideologiczną przestrzeń dla mającej się rozwinąć opowieści. W sekwencji otwierającej film *Holland* zderza ograniczoną percepcję, którą wyznacza perspektywa „od środka”, z nieograniczoną – lecz nazbyt ogólną, by dostrzec szczegóły – zewnętrzną perspektywą „z góry”. To zestawienie dwóch odmiennych perspektyw percepcyjnych, z których każda jest w jakimś stopniu niepełna, stanowi swego rodzaju retoryczny wstęp, czy też raczej prolog opowieści. Sugeruje on, że filmowy świat będziemy oglądać albo z odległej, albo ograniczonej niczym irysową diafragmą perspektywy. Za każdym razem coś umknie z naszego pola widzenia.

Percepcyjne pęknięcie jest obecne także w ścieżce dźwiękowej; biegnący drogą ludzie mówią po polsku, podczas gdy dzieci w autobusie i ich opiekunowie rozmawiają po angielsku. Gdy widz orientuje się, że posługujący się językiem angielskim chłopcy w harcerskich mundurkach są dziećmi komunistycznego establishmentu, a ludzie sympatyzujący z „Solidarnością” mówią po polsku, różnica ta nabiera ideologicznego zabarwienia. I choć później angielski zostaje „znaturalizowany”, bo używają go wszystkie postaci, to jednak jego przezroczystość co jakiś czas osłabiają różne akcenty. Zwraca na to uwagę w krytycznej recenzji Roger Ebert, który uznaje to za istotną słabość filmu. Pisząc o *oszalającym wachlarzu akcentów*, amerykański krytyk wylicza: Lambert mówi z lekkim akcentem francuskim, Harris oczy-

wiecie z amerykańskim, ale chłopiec grający jego syna z brytyjskim, co prowadzi do efektu prawie parodystycznego. Według Eberta film byłby znacznie bardziej przekonujący z polskimi dialogami i napisami w języku angielskim⁴³, lecz ten wariant nie mógł być zrealizowany w europejsko-amerykańskiej koprodukcji⁴⁴. Język polski, pojawiający się peryferyjnie w dialogach sekwencji otwierającej i w scenie zbiorowego śpiewu w kościele, pozostawiony jednak – jak zauważa Ebert – bez napisów, zostaje zredukowany do poziomu efektów dźwiękowych, których funkcją jest zaledwie stworzenie lokalnego tła⁴⁵. Wybrzmiewający zaś różnymi akcentami język angielski jest oderwany od jakiegokolwiek lokalności, stając się dźwiękowym znakiem transnarodowej produkcji. Zastosowane w dziele rozwiązania formalne odsyłają do różnych modeli i konwencji kina. *Zabić księdza* opowiada w stylu zerowym historię, w której często pojawia się fabularny i wizualny nadmiar naruszający zasady ekonomii narracyjnej⁴⁶. Ów eksces powoduje pęknięcie filmowego świata, które z punktu widzenia klasycznej formy jest mankamentem, ale w kinie artystycznym zdarza się często, ustanawiając niejednokrotnie prymat struktur afektywnych nad semantycznymi. Narracyjne i wizualne ekscesy pojawiają się w filmie najczęściej w scenach przemocy. Szczególnie poruszający jest epizod, w którym do samochodu Stefana przez przypadek wbiega pies księdza Alka, Tajniak. Mężczyzna gwałtownie zamyka drzwi auta i szybko odjeżdża. Zdezorientowany i wyraźnie wystraszony zwierzak wygląda przez uchylone okno, które Stefan w tym momencie raptownie zamyka. Pies przeraźliwie wyje, jakby miał się za chwilę udusić; w tle słychać pisk opon, a szybki montaż przyspiesza filmowy rytm, niejako odpowiadając na rosnące emocje bohatera, który najwyraźniej utracił nad nimi kontrolę. Nagle, bez żadnego uzasadnienia czy też wyjaśnienia, przychodzi opamiętanie. Auto staje, drzwi się otwierają, a przerażony zwierzak ucieka. Scena z psem prefiguruje scenę zabójstwa księdza, w której także pojawia się wizualny eksces w postaci zbliżenia zakrwawionej twarzy księdza owiniętej foliowym workiem. Rozmazane plamy krwi na zniekształconej, ciasno owiniętej folią twarzy powodują odrealnienie obrazu, który przypomina ekspresjonistyczne malarskie wizje strachu i przemocy.

Jak przekonuje Marco Abel, filmowe obrazy przemocy nie tyle przekazują znaczenie, ile uruchamiają afektywną moc, swego rodzaju oznaczeniową intensywność, czyli odróżnia on przemoc obrazu jako takiego od przemocy przedstawionej w obrazie⁴⁷. Zbliżenie zarówno szamoczącego się psa, jak i zakrwawionej twarzy martwego księdza Alka w foliowym worku są aktami przemocy filmowej formy. Obrazy te bowiem odrywają się od poziomu opowiedzianej historii i zatrzymują okrucieństwo na ekranie znacznie dłużej, niż to potrzebne, by opowiedzieć o nim widzom. Podobny efekt sadystycznego voyeuryzmu pojawia się w scenie seksu małżeńskiego, który Stefan inicjuje tuż po powrocie do domu, po dokonanym właśnie zabójstwie księdza Alka. Kamera rejestruje w zbliżeniu skurcze twarzy mężczyzny, które poza narracyjnym kontekstem sceny mogłyby wyrażać wszystko, począwszy od bólu, poprzez wstręt, aż do ekstatycznej rozkoszy. Jak twierdzi Thomas J. Connelly, eksces jednocześnie odwodzi nas od opowiadania filmowego i nakłania do wniknięcia w jego głąb⁴⁸. Wydaje się, że tak właśnie oddziałują obrazy przemocy w filmie *Zabić księdza*. Nieustannie bowiem zakłócają one empatyczną identyfikację odbiorców z prezentowaną historią, osadzoną w konkretnej rzeczywistości historyczno-politycznej, wprowadzając w zamian konkretność jednostkowej cielesności i ewokowanego przez nią afektu.





Niewątpliwie fabuła jest formalną dominantą filmu Holland, ale od czasu do czasu tekstualny pakt z widzami zostaje zerwany i są oni wystawiani na działanie intensywnego afektu, dla którego brak narracyjnego umocowania. W efekcie zostaje zakłócony tryb filmowej reprezentacji i nie wiadomo, czy film należy traktować jako (nie do końca udaną) realizację modelu klasycznego, z nadrzędną zasadą narracyjnej ekonomii i spójności, czy (też raczej nieudaną) propozycję kina artystycznego, w której elementy szkieletu narracyjnego ulegają „afektywnym zwichnięciom”, lecz te nie ustanawiają przestrzeni dla rozbudowanej analizy psychologicznej, bo po chwili zostają „nastawione” i narracja biegnie nierzadko pośpiesznie dalej. Dzieło Holland zajmuje więc obszar filmowej ziemi niczyjej, zawieszony pomiędzy różnymi modelami gatunkowymi i estetycznymi, a znaczenia ewokowane przez opowiadanie i obrazy wydają się zbyt dosłowne lub, odwrotnie, niedookreślone. Stąd szczególna podatność tego filmu na krytyczne dyslokacje, które zachodzą równolegle z praktykami dystrybucyjnymi.

Z (filmowej) „ziemi obcej” do Polski

Przyjęty chłodno na Zachodzie film został symbolicznie odzyskany dla polskiego kina narodowego za sprawą zarówno praktyk dystrybucyjnych, jak i krytycznej recepcji. Premiera, w której uczestniczyła także Agnieszka Holland, miała miejsce na corocznym seminarium Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych w Gorzowie Wielkopolskim, odbywającym się od 22 do 27 listopada 1988 r.⁴⁹ Na początku grudnia odbył się kolejny pokaz zorganizowany przez DKF „Hybrydy”, którym kierował wówczas Roman Gutek⁵⁰. Przygotowano go we współpracy z reżyserką, której zależało na tym, by pokazać *Zabić księdza* w Polsce, ale z oczywistych względów nie mogła tego zrobić oficjalnie. Kopia filmu dotarła najprawdopodobniej za pośrednictwem poczty dyplomatycznej Ambasady Francji w Polsce, która – jak wspomina Roman Gutek – bardzo chętnie współpracowała wówczas z DKF-ami. Pokaz odbył się w dawnym kinie Pod Kopułą, które w 1988 r. już nie działało, ale można było wynająć tam salę na 400 miejsc, czyli znacznie więcej, niż mieściła sala kinowa „Hybryd”. Jak wspomina organizator, sala była wypełniona po brzegi. Wśród publiczności znaleźli się Adam Michnik, Jacek Kuroń, profesor Klemens Szaniawski oraz wielu działaczy „Solidarności”. Obecny był również dziennikarz „The New York Timesa” John Tagliabue, który pisał: *Polacy lubują się w swych mitach, o ile nie są one dla nich zbyt bolesne. I tak można było być świadkiem, jak zachwyt pomieszany z grozą towarzyszył kilkuset widzom zaproszonym w ubiegłym tygodniu na pierwszy w Warszawie pokaz filmu, który opisuje zabójstwo prosolidarnościowego księdza przez milicjanta*⁵¹. W komentarzu do odbywającej się po seansie dyskusji z reżyserką amerykański dziennikarz odnotował krytyczne głosy pod adresem filmu (np. zarzut dotyczący wykorzystania „niepolskiej” ballady Joan Baez), ale zacytował także te pozytywne, między innymi opinię profesora Szaniawskiego, który powiedział: *To film o Polsce, uczciwy film, za co trzeba reżyserce podziękować*, i Jacka Kuronia, który uznał, że film właściwie ukazuje *mechanizm zbrodni*⁵². Warszawski pokaz był z pewnością wydarzeniem nie tylko artystycznym, ale i politycznym.

Działające w Polsce od lat 50. DKF-y – jak powszechnie wiadomo – tworzyły alternatywną wobec oficjalnej sieć dystrybucji filmowej. Elżbieta Wiącek napisała:

W PRL-u były to wówczas jedyne miejsca, gdzie można było obejrzeć większość filmów nieobecnych w oficjalnym repertuarze: tytuły zbyt ambitne dla decydentów, niejednoznaczne w wymowie lub niebezpieczne ideologicznie. Pokazom w DKF-ach, wspomaganym przez ambasady, towarzyszyły prelekcje oraz światopoglądowe dyskusje z krytykami i reżyserami. Rozkwit DKF-ów przypada na lata 80. – było ich wówczas 800⁵³. Z opisu jasno wynika, że w repertuarze DKF-ów dominowało kino artystyczne, którego przekaz ideologiczny często kwestionował polityczną doktrynę realnego socjalizmu.

O znaczeniu praktyk dystrybucyjno-krytycznych w sieci społecznych cyrkulacji filmu pisze w książce poświęconej argentyńskiemu kinu politycznemu Jessica Stites Mor. Postuluje ona konieczność badań wymagających wyjścia poza poziom polityczności filmu nad jego *polityczną ekologią*, ustanawianą na poziomie opowiadanej historii. Jak bowiem twierdzi, film sam w sobie jest potencjalnym wydarzeniem politycznym⁵⁴. Oczywiście dane dzieło nie może zaistnieć jako autonomiczne wydarzenie poza systemem dystrybucji rozumianej jako *dynamiczny segment w szerokim, interaktywnym systemie wymiany kulturalnej*⁵⁵. Istotną częścią tego systemu jest recepcja krytyczna filmów. Hector Amaya, analizując recepcję czterech filmów kubańskich w Stanach Zjednoczonych i na Kubie, twierdzi, że pewien rodzaj krytyki filmowej, zwłaszcza gdy jej przedmiotem jest film polityczny, stanowi akt performatywny w tym sensie, iż wypowiedź krytyczna może być głosem reprezentującym społeczeństwo obywatelskie⁵⁶.

Proponuję, by w podobny sposób spojrzeć na praktyki dystrybucyjne i krytyczne w Polsce przed rokiem 1989, kiedy określony typ pokazu filmowego potencjalnie ustanawiał przestrzeń dla manifestacji postaw obywatelskich. Sam fakt, że pierwsze pokazy *Zabić księdza* odbyły się poza oficjalną siecią dystrybucji⁵⁷, lokował film w opozycji do istniejącego systemu politycznego, co potwierdzała obecność luminarzy „Solidarności” na seansie zorganizowanym przez Romana Gutka. Do takiego statusu przyczyniła się także późniejsza dystrybucja filmu na kasetach wideo. Został on wydany przez Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA na kasecie nr 021 razem z *A może tego nie wolno mówić?* Jacka Petryckiego⁵⁸. Jak pisze Piotr Sitariski, jedną z istotnych cech wczesnych projekcji wideo był *fakt uczestniczenia w działalności pozasystemowej, a czasem – na przykład w przypadku projekcji filmów o wyraźnym potencjale politycznym – wręcz antysystemowej (...). Nawet (...) jeśli pokazywany tytuł nie był tak wyraźnie polityczny, sam fakt uczestniczenia w projekcji, oglądania zakazanego lub przynajmniej niezatwierdzonego przez cenzurę repertuaru był wspólnototwórczy. Z tego względu niedostatki komfortu wynagradzane były poczuciem niezależności, a zarazem przynależności*⁵⁹. A zatem w przekonaniu Sitariskiego określona praktyka dystrybucyjna i tryb wyświetlania mogą upolitycznić film, który w innych warunkach byłby odebrany jako utwór światopoglądowo neutralny. I taki jest właśnie przypadek filmu *Zabić księdza*. Jego dystrybucja poza oficjalnym obiegiem i recepcja krytyczna uczyniły go swego rodzaju wydarzeniem politycznym, w którym uczestnictwo miało potencjał ideologicznej deklaracji i tworzyło sieć powiązań typowych dla społeczeństwa obywatelskiego. Holland była tego świadoma, podkreślając w rozmowie z Zawislińskim, że *to kontekst społeczny, klimat czasów i wydarzeń kreował tamte filmy na bardziej upolitycznione, niż de facto były*⁶⁰.

Polityczna aura wokół *Zabić księdza* wynikała również w dużej mierze z istniejącego już dyskursu krytycznego wokół postaci Holland, której twórczość nie-

mal od początku była lokowana w nurcie politycznego kina artystycznego. Przyczyniła się do tego jej współpraca najpierw z Krzysztofem Zanussim, a później z Andrzejem Wajdą oraz jej pierwsze filmy, które (nie zawsze trafnie) łączono z kinem moralnego niepokoju. Stan wojenny zradycyzował polityczny aspekt publicznego wizerunku reżyserki, bo dwa z filmów Holland zrealizowanych w okresie „karnawału Solidarności”, czyli *Gorączka* (1980) i *Kobieta samotna* (1981), zostały zatrzymane przez cenzurę, a ona sama zdecydowała się na emigrację polityczną, co w oczach wielu mogło odnowić mit polskiego artysty na wygnaniu. A zatem choć trudno byłoby doszukać się w jej filmach inspiracji i powinowactw z romantyzmem, artystyczna biografia reżyserki stanowiła odpowiedni materiał, by ulokować ją w dominującym paradygmacie polskiej kultury narodowej. Niewątpliwie Holland stanowi przykład artystki, wokół której powstała „biograficzna legenda” – kategorię tę zaproponował na gruncie teorii literatury Borys Tomaszewski⁶¹, a w filmoznawstwie spopularyzował David Bordwell⁶²; badacze przekonują, że może ona bezpośrednio wpływać na recepcję filmów.

Wywiady udzielone przez Holland przy okazji premiery *Zabić księdza* pokazują, jak reżyserka uczestniczyła w tworzeniu swej biograficznej legendy. Zapytana przez francuską dziennikarkę o ewentualne analogie między śmiercią jej ojca i filmowego księdza Alka, reżyserka najpierw odpowiedziała, że w trakcie realizacji zadawała sobie podobne pytanie, ale zaraz szybko ucięła temat, mówiąc: *Nie chcę wyprzedawać mojej własnej biografii*. Po chwili jednak opowiadała dziennikarce o swoich najważniejszych doświadczeniach życiowych, które nierozzerwalnie spletały się z polityką: *Jak pani wie, zamordowano mojego ojca. Policja nie bardzo mnie lubiła. Toteż zdecydowałam się na studia filmowe w Czechosłowacji i przyjechałam tam w pełni Praskiej Wiosny. Z jej powodu szybko znalazłam się w więzieniu, bo pomagałam nawiązywać kontakty pomiędzy Polakami i Czechami. Potem wróciłam do Polski (...). Przez jedenaście lat nie mogłam otrzymać paszportu. Doradzano mi nawet wyjazd do Izraela (...). W środowisku filmowym, w którym partia jest bardzo wpływowa, wielu ludzi nie mogło mnie ścierpieć. W końcu pomógł mi Wajda. Dzięki niemu mogłam pracować⁶³*. Rzeczowy ton tej opowieści stawia jej autorkę na antypodach jakiegokolwiek martyrologii, jednakże głównym elementem scalającym tę zdawkową narrację jest doświadczenie opresyjnego systemu politycznego ograniczającego wolność artystyczną. Podobnie relacjonowała ona okoliczności podjęcia decyzji o emigracji w rozmowie z Januszem Wróblewskim: *Emigracja nigdy nie była moim świadomym zamiarem. Znalazłam się we Francji wskutek zbiegu okoliczności – po czym wyjaśniła, że 13 grudnia była w Szwecji, gdzie udzieliła paru ostrych wywiadów i wówczas – dyrektor Bach, który teraz jest w zespole Chmielewskiego kierownikiem literackim, wyrzucił mnie z pracy 4 stycznia. (...) Obecny prezes telewizji, Urban, wysmarował wyjątkowo agresywne artykuły na mój temat. Zrozumiałam, że jeżeli wróce, to skazuję się na sytuację bardzo nieprzyjemną⁶⁴*. I znowu pojawił się w tej wypowiedzi rzeczowy ton, który jest symbolicznym odrzuceniem roli ofiary systemu, co jednak nie zmienia faktu, że czytelnik może dojść do takiej właśnie konkluzji.

Komentując okoliczności powstania filmu *Zabić księdza*, Holland często wskazywała kontekst biograficzny. W wywiadzie udzielonym Aleksandrowi Ledóchowskiemu, ówczesnemu redaktorowi naczelnemu „Filmu na Świecie”, reżyserka powiedziała: *film zrodził się z mojego doświadczenia życiowego i wyraża mój charakter, moją osobowość⁶⁵*. Tak może mówić tylko *auteur*.



Polska publiczność mogła oczekiwać, że w filmie zrealizowanym na Zachodzie – a zatem wolnym od presji cenzury politycznej – artystka przemówi pełnym (autorskim) głosem i da świadectwo prawdzie o komunistycznej zbrodni. I takim właśnie stwierdzeniem rozpoczyna recenzję Jerzy Uszyński: *Autorka uwolniła się (...) od presji cenzury i autocenzury, ale również spod bezpośredniego nacisku żywo reagującej na kwestie polityczne polskiej opinii publicznej*⁶⁶. Ale – jak już była o tym mowa – niektórzy krytycy odnotowywali artystyczny kompromis⁶⁷. Sama Holland również wielokrotnie podważała mit artystycznej wolności na Zachodzie. W wywiadzie rzece udzielonym Stanisławowi Zawiślińskiemu opowiadała o kłopotach w trakcie realizacji *Zabić księdza* i o tym, jak musiała walczyć o artystyczną wolność: *Boksowałam się właściwie ze wszystkimi – z producentem, ze studiem, z dystrybucją, gdyż karkołomne było łączenie amerykańskich i francuskich pieniędzy z takim tematem jak zabójstwo księdza Popiełuszki. Myślę, że problematyczne było robienie tego filmu w obcym języku, po angielsku. Ale nie miałam przecież wyboru. Byłam bardzo przejęta tą historią i bardzo chciałam opowiedzieć o niej również tym, którzy nie interesują się Polską*⁶⁸. Podsumowując doświadczenie realizacji, Holland powiedziała: *Ten film pozostawił mi uczucie, że zawsze powinnam mówić wyłącznie w swoim imieniu i trzymać się z dala – przynajmniej w twórczości – od politycznego czy patriotycznego militanizmu*⁶⁹. Reżyserka jednoznacznie deklaruje się jako filmowa autorka, która musi bronić swej twórczej niezależności zarówno przed naciskami politycznymi, jak i finansowym dyktatem komercyjnego kina zachodniego.

Polscy krytycy odnotowywali jednak autorskie kompromisy w *Zabić księdza*; pisze o nich Uszyński, który ostatecznie wyraża przekonanie, że Holland nie utraciła na Zachodzie autorskiego głosu: *Przykład „Zabić księdza” (...) ukazuje trwałość uformowanej wcześniej postawy artystycznej, mimo zupełnie innych warunków, w jakich przyszło działać Agnieszce Holland po wyjeździe na Zachód*⁷⁰. Autorska perspektywa dominuje również w opublikowanej w „Filmie na Świecie” recenzji Tadeusza Lubelskiego. Pisze on: *Intencja naszej reżyserki była jeszcze bardziej złożona, bo dostała tu szansę powrotu do swojego artystycznego programu, do kina, które robiła w Polsce: wnikliwego psychologicznie, a równocześnie atakującego moralno-polityczny problem, ostro, z wyraźnym zaznaczeniem autorskiego stanowiska*⁷¹. Warto tutaj odnotować, że recenzja Lubelskiego ukazała się w bloku materiałów poświęconych filmowi *Zabić księdza* opublikowanych w „Filmie na Świecie” w 1989 r. Dla przypomnienia, czasopismo to było wydawane przez Polską Federację DKF-ów i zawierało głównie przedruki tekstów krytycznych z zachodnich wydawnictw⁷², ale także oryginalne teksty autorstwa polskich krytyków i badaczy filmu. Periodyk ten tworzył alternatywny wobec oficjalnego dyskurs krytyczno-filmowy, jednocześnie będąc ważnym łącznikiem pomiędzy polską i zagraniczną kulturą filmową. Wydany w roku 1989 numer 366 zawierał dwa bloki tematyczne – pierwszy był poświęcony zagranicznej i polskiej recepcji *Zabić księdza* oraz zawierał wywiad z reżyserką, natomiast drugi prezentował wybór wypowiedzi Carla Theodora Dreyera. Decyzja redakcji, by pomieścić w tym samym numerze materiały na temat filmu Holland oraz wypowiedzi jednego z najbardziej znaczących w historii twórców kina religijnego, jest w moim przekonaniu aktem krytycznym, *a priori* włączającym *Zabić księdza* do nurtu kina artystycznego i autorskiego. I właśnie taki model kina opisywano i analizowano w „Filmie na Świecie”; dla przykładu wśród pozostałych zeszytów z 1989 r. numer 361-362 jest poświęcony François Truffautowi⁷³, numer

363-364 – Andriejowi Tarkowskiemu, wreszcie w numerze 367-368 znajdują się omówienia najważniejszych filmów sezonu, które – jak łatwo się domyślić – reprezentują artystyczne kino autorskie. Wśród publikowanych w czasopiśmie materiałów na temat kina polskiego próżno szukać analiz filmów Marka Piestraka czy Stanisława Barei. Dyskurs krytyczny tworzony przez „Film na Świecie” konsekwentnie promował sztukę filmową, w odróżnieniu od branżowych i podległych rozmaitym naciskom politycznym pism takich jak „Ekran” lub „Film”, w których publikowano recenzje i materiały poświęcone zarówno kinu popularnemu, jak i artystycznemu. A zatem sama decyzja redakcji „Film na Świecie”, by przedstawić debatę krytyczną na temat *Zabić księdza* i oddać głos jego reżyserce, była aktem nobilitującym film i ustanawiającym jego artystyczną i polityczną tożsamość. Zaproponowana w polskich recenzjach *Zabić księdza* autorska perspektywa została przejęta i pogłębiona przez autorów opublikowanych znacznie później monografii Holland. Katarzyna Mąka-Malatyńska, autorka książki *Agnieszka Holland (2009)*, pisze o bohaterze *Zabić księdza*: *Stefan/Piotrowski (...) przywodzi na myśl DiCaprio w roli Rimbauda czy Lindę w roli Gryziaka. Rodzi się z dysonansów: od brutalności i okrucieństwa po ciepło i czułość. Wzbudza też skrajne emocje. Choć zabrzmiał to zapewne jak intelektualna prowokacja, mam wrażenie, że Stefan z filmu „Zabić księdza” to (...) buntownik z „Gorączki” w wiele lat po zwycięstwie rewolucji. Stefan to jedna z najbardziej złożonych postaci kina Agnieszki Holland⁷⁴. Zastosowana zarówno przez recenzentów, jak i autorkę monografii strategia krytyczna polegająca na wskazywaniu związków i powinowactw pomiędzy poszczególnymi filmami jest niczym innym jak „autoryzacją” twórczości Holland. Mąka-Malatyńska utożsamia spójną instancję autorską z *powracającymi wątkami, motywami, typami bohaterów* oraz przenikaniem *realizmu oraz baśniowego mistycyzmu*⁷⁵. Podejście autorskie, jak wyjaśnia dalej badaczka, pozwala *uniknąć pułapki zbyt wyraźnego podziału na okres polski i zagraniczny w twórczości reżyserki*⁷⁶. *Zabić księdza* jest zatem ważnym filmem w autorskim dorobku Holland, łączącym utwory zrealizowane w Polsce i za granicą. Przyjęte przez Mąkę-Malatyńską i wielu innych polskich filmoznawców autorskie podejście do twórczości Holland lokuje jej dzieła w sferze sztuki filmowej, a zatem kultury wysokiej, lecz jednocześnie zamyka ją w zmaskulinizowanej kategorii autorskiego kina narodowego, które – jak zauważa Anikó Imre – zdominowało krytyczny dyskurs o kinie wschodnioeuropejskim. Jest ono postrzegane przez pryzmat liberalnego humanizmu oraz zmaskulinizowanej kategorii filmowego autorstwa. Według Imre perspektywa ta wyłoniła się w okresie zimnej wojny po obydwu stronach żelaznej kurtyny i przetrwała w stanie prawie nienaruszonym przez co najmniej dwie dekady postkomunizmu⁷⁷. W wywiadzie udzielonym Aleksandrowi Ledóchowskiemu Holland potwierdza siłę tego paradygmatu. Na uwagę dziennikarza, że *Zabić księdza* to film zdecydowanie męski, bo *kobiety są w bardzo dalekim planie*, reżyserka odpowiedziała: *Widocznie gdy wchodzę w sprawy tak czy inaczej związane z polityką, wtedy kobiety cofają się w cień...*⁷⁸*

Równocześnie z dystrybucyjno-krytyczną konsekwencją filmu *Zabić księdza* na dzieło kina autorskiego transnarodowa produkcja Holland została włączona do kanonu kina narodowego. Dokonał tego w symboliczny sposób Andrzej Wajda w opublikowanej w „Tygodniku Powszechnym” w 1988 r. wypowiedzi zatytułowanej *Byłem w kinie... Agnieszce Holland z okazji krótkiej wizyty w kraju*. Zaprezentowana przez Wajdę diagnoza stanu kina polskiego, które w latach 80. było

zdominowane przez nie najwyższych lotów produkcje popularne – jest przepelniona nostalgią za czasem szkoły polskiej, gdy rodzime filmy cieszyły się uznaniem za granicą i były żywo odbierane przez widzów. Wajda zwierzył się czytelnikom: *szukam rozpaczliwie ostatniego tytułu, który byłby pożegnaniem ze szkołą polską (...) i znajduję [sic!] go we francusko-amerykańskim filmie Agnieszki Holland: „Zabić księdza”. Dziwne, ale tym razem to nie polscy aktorzy udają policjantów amerykańskich, ale jeden z najzdolniejszych amerykańskich aktorów Edd [sic!] gra policjanta polskiego. Kocham polskich aktorów, ale nie widzę tutaj nikogo, kto mógłby zagrać tę rolę tak prawdziwie. Postać księdza jest wyrażona może jeszcze piękniej i silniej. Niech więc ten film dziś będzie pożegnaniem z kinem, któremu oddałem 34 lata mojego życia. Mam nadzieję, że polskie tematy znajdują, przy stale wzrastającej emigracji zarobkowej polskich artystów i nieustannym zainteresowaniu świata naszym krajem, swoje miejsce w kinie zachodnim, gdzie nie sięga mściwa ręka Komitetu do spraw Kinematografii z Warszawy⁷⁹. Wypowiedź tę można potraktować jako symboliczny akt namaszczenia Holland na autora kina narodowego⁸⁰. Słowa Wajdy stały się swego rodzaju krytyczną matrycą powielaną najpierw w recenzjach, które ukazały się tuż po premierze filmu, a następnie w monografiach reżyserki i opracowaniach historycznofilmowych. Tadeusz Lubelski w wielokrotnie już tutaj przywoływanej recenzji pisze: *Agnieszka Holland nawiązała tym filmem do najlepszych tradycji naszego kina, do „szkoły polskiej”. Tak właśnie, jak napisał Andrzej Wajda (...). Stało się tak przez podjęcie bolesnego narodowego tematu. (...) Można powiedzieć, że „Zabić księdza” to „Popiół i diament” à rebours. Zapewne ten dzisiejszy nie dorównuje rangą artystyczną tamtemu sprzed trzech dziesięcioleci. A jednak, choć nakręcony za granicą, dziś o nas samych mówi nam znacznie więcej. Kiedy Wróblewski w wywiadzie z reżyserką nawiązał do konstatacji Wajdy, Holland powiedziała: Ucieszyło mnie to bardzo, m.in. dlatego, że robiąc „Zabić księdza”, wiele myślałam o „Kanalie” Wajdy (bo jako jedyny film o Powstaniu Warszawskim także spotkał się z wieloma zastrzeżeniami) (...). W szkole polskiej fascynowało mnie najbardziej sprzężenie spojrzenia historycznego z osobistym⁸¹. Uszyński także umieścił *Zabić księdza* w kontekście kina narodowego: *film Agnieszki Holland sam stanowi wyzwanie... wyzwanie dla polskiego kina. Po prostu osiągnął on to, czego w latach osiemdziesiątych w żaden sposób nie udało się osiągnąć kinematografii polskiej. W swoim utworze z obcą obsadą i obcą ekipą realizatorską Holland potrafiła nawiązać głęboki kontakt z nadwiślańską rzeczywistością, stworzyć przekonujący obraz pulsujących w niej problemów⁸².***

Przytoczone narracje krytyczne, których efektem było włączenie *Zabić księdza* do nurtu kina narodowego, a także – jak była o tym mowa wcześniej – kina autorskiego, należy usytuować w kontekście szerszej debaty krytycznej na temat utworu Holland. Bez większego ryzyka można założyć, że pozytywne recenzje były nie tylko obiektywną oceną filmu, ale także – a może nawet przede wszystkim – reakcją na szkalujące film i jego reżyserkę wypowiedzi krytyczne, które ukazały się w propagandowych wydawnictwach dogorywającego systemu. Autorzy tych ostatnich uciekali się do wszystkich możliwych argumentów, by film zdyskredytować w oczach polskich widzów i zablokować jego oficjalną dystrybucję. W opublikowanej w „Żołnierzu Wolności” recenzji Tadeusz Mitek przekonywał, że *Zabić księdza* poniósł sromotną klęskę frekwencyjną w Europie Zachodniej, *choć z myślą o tamtym odbiorcy został zrealizowany*. Donosił także, że zachodni krytycy uczestniczący w konferencji prasowej po premierze filmu *wypowiadali opinie świadczące o nieufności do politycznej wiarygodności jego treści*. Dziennikarz zaprezentował

fragmenty recenzji opublikowanych w polskiej prasie, z których jasno wynikało, że film nie zasługuje na to, by znaleźć się w oficjalnej dystrybucji; cytował np. zamieszczony w 41. numerze „Polityki” z 1988 r. tekst *Bond zabija księdza*, w którym film został porównany do *klechdy domowej*. Z kolei on sam nazwał dzieło Holland utworem o *jednoznacznym przesłaniu propagandowym, wyraźnych intencjach agitacyjnych*⁸³. W kontekście tej krytycznej nagonki na film Holland jest rzeczą oczywistą, że jego pochwały wyrażane przez Wajdę oraz innych recenzentów są także zawoalowaną krytyką stanu kina polskiego z końca lat 80. Można zatem uznać, że pozytywne opinie o utworze Holland są wyrazem poparcia (by nie powiedzieć: solidarności) dla określonego modelu kultury narodowej, której rozwój był wówczas blokowany za pośrednictwem rozmaitych agencji rządowych. Podsumowując, strategie dystrybucyjne i krytyczne uruchomione wokół *Zabić księdza* są aktami performatywnymi w tym sensie, że publikacja pozytywnej recenzji w czasopiśmie spoza głównego nurtu była swego rodzaju symboliczną deklaracją polityczną, nawet jeśli nie było to intencją autora. Podobny wymiar miały wybory widzów, którzy decydowali się obejrzeć film na kasetach rozpowszechnianych w drugim obiegu i przeczytać recenzje zamieszczone w „Filmie na Świecie”. Choć dzisiejsze czasy przekonują, że film nie jest już od dawna „najważniejszą ze sztuk”, to pod koniec lat 80. uczestnictwo w alternatywnym obiegu kultury filmowej było symbolicznym, lecz nadal czytelnym aktem politycznego sprzeciwu wobec hegemonicznego wówczas systemu władzy politycznej.

Wiele lat później, kiedy film *Zabić księdza* stał się obiektem analiz filmoznawczych we wspomnianych już trzech monografiach reżyserki, recepcja krytyczna stała się ważnym punktem wyjścia do jego pogłębionych analiz. Akademicki dyskurs filmoznawczy ostatecznie „spolonizował” film Holland, „wymazując” ślady transnarodowej produkcji. W cytowanej już monografii reżyserki Bobowski podąża tropem Wajdy i uznaje *Zabić księdza* za *jeden z najważniejszych filmów polskich*, pisząc: *Mimo że zrealizowany we Francji, w angielskiej wersji językowej, z zagranicznymi aktorami w głównych rolach, można o nim mówić jako o filmie polskim ze względu na polski temat i polską autorkę*⁸⁴. W wydanej kilka lat później historii kina polskiego Tadeusz Lubelski także odwołuje się do Wajdy oraz prezentuje opinię, którą już wcześniej przedstawił w recenzji opublikowanej tuż po premierze filmu: *Ten film, nominalnie francusko-amerykański, mówiony po angielsku, ze światowymi gwiazdoram, był jednak polski z ducha*⁸⁵. Choć mogłoby się wydawać, że Mariola Jankun-Dopartowa w swej monografii reżyserki podąża nieco innym tropem interpretacyjnym, bo sytuje twórczość Holland w kontekście środkowoeuropejskiego modernizmu, którego założenia szczególnie wyraziście realizuje twórczość Milana Kundery, to jednak pozostaje ona w tym samym paradygmacie kina narodowego, bo proponuje, by *Zabić księdza* uznać za dekonstrukcję narodowego kiczu⁸⁶.

Przytoczone opinie ostatecznie doprowadziły do włączenia filmu *Zabić księdza* do kategorii kina narodowego. Przyjęte przez Bobowskiego, Jankun-Dopartową i Lubelskiego strategie krytyczne potwierdzają opinię Steve’a Neala, że kino artystyczne – a do tej kategorii film *Zabić księdza* został włączony za sprawą omówionych wcześniej strategii dystrybucyjnych oraz krytycznego dyskursu – *aktywnie uczestniczy w konstrukcji i rekonstrukcji określonych tożsamości narodowych*⁸⁷. Jednakże jak przekonuje przykład *Zabić księdza*, to nie immanentne cechy filmu, a przynajmniej nie

tylko one, ale tworzone wokół niego poboczne dyskursy ustanawiają jego narodową tożsamość lub wzmacniają jej tekstualne artykulacje. O dominacji narodowych narracji w kinie Europy Środkowej pisała Dina Iordanova, twierdząc, że najczęściej porusza ono tematy związane z szeroko rozumianą (narodową) historią⁸⁸. Pozostając w narodowościowym paradygmacie dyskursu krytycznego wokół kina środkowo-europejskiego, polscy badacze dokonali transferu *Zabić księdza* z obszaru kina transnarodowego do peryferyjnego rejonu narodowego kina polskiego.

Podsumowanie

Analiza produkcyjnych i dystrybucyjnych kontekstów filmu Agnieszki Holland *Zabić księdza* oraz jego krytycznej recepcji pozwala dostrzec, w jak znaczącym stopniu kategoria kina artystycznego, (trans)narodowego oraz autorskiego są tworzone przez czynniki pozatekstowe. Za ich sprawą film będący niemal podręcznikowym przykładem transnarodowej produkcji i gatunkowej hybrydy zostaje bez większego trudu „autoryzowany” i „znacjonalizowany” oraz włączony do obszaru politycznego kina artystycznego. Przy tym trzeba podkreślić, że pojęcia kina narodowego i autorskiego nie są stosowane przez polskich krytyków i badaczy filmu jako neutralne narzędzia opisu, lecz kategorie wartościujące. Za sprawą usytuowania filmu w lokalnych kontekstach artystyczno-filmowych negatywne opinie krytyki zagranicznej zostają skutecznie unieważnione, czego najlepszym przykładem jest dokonana przez Jankun-Dopartową dekonstrukcja zagranicznej opinii o filmie jako „putnamowskim kiczu”. Ta polifonia krytycznych odczytań filmu i rozbieżność ocen dowodzi, że powszechnie używane w krytyce filmowej i w badaniach nad filmem kategorie kina (trans)narodowego i autorskiego są zawsze relacyjne, bo za każdym razem aktualizowane w określonej czasoprzestrzeni geopolitycznej i kulturowej. W przypadku filmów, które realizują transnarodowy model produkcji filmowej, owe krytyczne „przemieszczenia” są z pewnością – jak dowodzi tego przykład *Zabić księdza* – dużo łatwiejsze i bardziej widoczne niż w przypadku kina narodowego. Jak przekonuje analiza pozatekstowego życia *Zabić księdza*, dekonstrukcja krytycznych (dys)lokacji jest niezbędna, by denaturalizować kategorie teoretyczno-analityczne i postrzegać je nie tylko jako metody opisu, ale także narzędzia artystycznego i ideologicznego (do)wartościowania.

¹ R. Kempley, *To Kill a Priest*, „Washington Post”, 1.12.1989, <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/tokilla-priest.htm> (dostęp: 28.04.2021).

² S. Bobowski, *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 157, 178.

³ Zob. F. Truffaut, *O pewnej tendencji kina francuskiego*, tłum. T. Szczepański, „Film na Świecie” 1989, nr 361-362, s. 25-38.

⁴ Zob. A. Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, Dutton, New York 1968.

⁵ Dekonstrukcję konsekuracyjnych działań krytyki filmowej w odniesieniu do Alfreda Hitchcocka przeprowadza Robert E. Kapsis w książce *Hitchcock: The Making of a Reputation*, University of Chicago Press, Chicago 1992, oraz Marcin Adamczak w artykule *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 56-78. Obydwaj autorzy analizują krytyczne strategie, których celem jest transfer filmów Hitchcocka z obszaru popularnego kina gatunków do kina artystycznego. Co ważne, żadna z tych filmowych tożsamości nie jest uznawana za właściwą bądź prawdziwą, bo ich legitymizacja nie opiera się na

- obiektywnie istniejących kryteriach, lecz wynika z retorycznego kontekstu danego aktu krytycznego.
- ⁶ S. Neale, *Art Cinema as Institution*, „Screen” 1981, t. 22, nr 1, s. 11-39.
- ⁷ M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 205.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Głównym źródłem inspiracji dla Adamczaka jest teoria aktora-sieci Bruno Latoura. Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- ¹⁰ Tamże, s. 227; strategie produkcyjne, dystrybucyjne i krytyczne można byłoby uznać za parateksty, co sygnalizowałam w artykule *Kino i nie-rzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum”, Łódź 1995, nr 5. Analizy różnych paratekstów ze współczesnej kultury audiowizualnej oferuje antologia *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010.
- ¹¹ W analizie *Zabić księdza* nie będę zatem podążać tropem wskazanym przez Davida Bordwella w *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge – London 1991. Także w polskim filmoznawstwie podjęło go wielu badaczy. Zob. R. Syska, *Teoria znaczenia Davida Bordwella*. Część 1, „Ekran” 2012, nr 1-2, s. 74-79 oraz tegoż, *Teoria znaczenia Davida Bordwella*. Część 2, „Ekran” 2012, nr 3, s. 66-71.
- ¹² J. Wyatt, *Economic Constraints/Economic Opportunities: Robert Altman as Auteur*, „The Velvet Light Trap” 1996, nr 38, s. 51-67. Trzeba zaznaczyć, że podejście to jest dzisiaj powszechne w monografiach reżyserów oraz tekstach przeglądowych podejmujących problem autorstwa; zob. np. D. Verhoeven, *Jane Campion*, Routledge, London – New York 2009; M. Gallagher, *Another Steven Soderbergh Experience: Authorship and Contemporary Hollywood*, University of Texas Press, Austin 2013. Ten aspekt filmowego autorstwa odnotowuje również Miłosz Stelmach: *ów specyficzny habitus artysty jest kształtowany zarówno przez dzieła (autorskie, nowatorskie formalnie, istotne społecznie), jak też publiczną osobę, środowiskową pozycję i inne pozatekstowe elementy*. Zob. M. Stelmach, *Przezcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 163.
- ¹³ D. Polan, *Auteur Desire*, „Screening the Past” 2001, nr 12, <http://www.screeningthepast.com/issue-12-first-release/auteur-desire/> (dostęp: 20.04.2021).
- ¹⁴ Według anegdoty opowiedzianej przez Adama Holendra, autora zdjęć do filmu *Zabić księdza*, pytanie to zadała Agnieszka Holland na planie filmowym w nadmorskiej francuskiej miejscowości, której architektura miała ponoć przypominać Warszawę. Zob. A. Holender, *Jestem z miasta. Rozmawiał Bartosz Zimiński*, „Film” 1995, nr 2, s. 64.
- ¹⁵ Jak podaje w recenzji Tadeusz Lubelski, producent Jean-Pierre Alessandri zwrócił się do Holland z propozycją realizacji filmu; zob. T. Lubelski, *Morderca i ofiara*, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 9.
- ¹⁶ W 8 numerze „Kina” z 1989 r., w którym ukażała się recenzja *Zabić księdza*, jest zamieszczony również przedruk artykułu z „Sight and Sound” (t. 58, nr 2) poświęconego Davidowi Puttnamowi. Producent jest w nim przedstawiony jako człowiek kultury wierzący w kulturą misję kina. W artykule czytamy m.in., że kiedy obejmował stanowisko dyrektora Columbii, „miał nadzieję, że uda mu się wyrzucić pewien wpływ na kino amerykańskie w kierunku rozszerzenia jego horyzontów myślowych, odejścia od hollywoodzkiej parafianiszczyny”. W. W., *Wyznania producenta*, „Kino” 1989, nr 8, s. 28.
- ¹⁷ P. Lev, *The Euro-American Cinema*, University of Texas Press, Austin 1993, s. 12.
- ¹⁸ Tamże, s. 13.
- ¹⁹ Informację podają za: S. Bobowski, dz. cyt., s. 162.
- ²⁰ W Polsce Harris cieszył się wówczas również zasłużonym uznaniem, o czym świadczy opinia wyrażona przez Andrzeja Wajdę w opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” artykule, że postać Stefana w filmie Holland zagrał jeden z najzdolniejszych amerykańskich aktorów; A. Wajda, *Byłem w kinie... Agnieszka Holland z okazji krótkiej wizyty w kraju*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 39, s. 4.
- ²¹ Zob. C. Geraghty, *Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance*, w: *Stardom and Celebrity: A Reader*, red. S. Redmond, S. Holmes, SAGE, Los Angeles 2007, s. 98-110.
- ²² Największym osiągnięciem Holendra były zdjęcia do *Nocnego kowboja* (*Midnight Cowboy*, reż. John Schlesinger, 1969).
- ²³ Wypowiedź T. Jopkiewiczza, cyt. za: S. Zawisliński, *Reżyseria: Agnieszka Holland*, Wydawnictwo Skorpioń, Warszawa 1995, s. 85.
- ²⁴ Wypowiedź A. Ferenczi, tamże.
- ²⁵ M. Betz, *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, s. 68.
- ²⁶ Tamże, s. 54.

- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Agnieszka Holland, prywatna korespondencja e-mailowa z dnia 29.04.2021 r. Reżyserka wspomina także, że na premierze był obecny Roman Polański, który przyjaźnił się z dystrybutorem filmu Paulem Rassamem.
- ²⁹ *To Kill a Priest*, „Variety”, 31.12.1987, <https://variety.com/1987/film/reviews/to-kill-a-priest-1200427392/> (dostęp: 11.03.2021).
- ³⁰ S. Paskin, *To Kill a Priest*, „Monthly Film Bulletin”, 1.11.1988, s. 342.
- ³¹ Cyt. za: S. Bobowski, dz. cyt., s. 157.
- ³² I. Katsahnias, *Żątosne rewolty*, tłum. T. Szczepański, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 20.
- ³³ B. Janicka, *Zabić księdza*, „Kino” 1989, nr 5, s. 21.
- ³⁴ Agnieszka Holland. *Magia i pieniądze*. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska, wyd. 2 poprawione, Znak, Kraków 2012, s. 256.
- ³⁵ *Twarze Agnieszki Holland*, red. K. Zamysłowska, M. Kuźmicki, Muzeum Kinematografii, Łódź 2013, s. 124.
- ³⁶ Agnieszka Holland. *Magia i pieniądze*, dz. cyt., s. 252.
- ³⁷ Większość krytyków uznała tę scenę za kluczową dla filmu; zob. np. S. Latek, *Niedoceniony film*, „Kino” 1991, nr 12, s. 40.
- ³⁸ *Lekcja historii. Rozmowa z Agnieszką Holland*. Wywiad Janusza Wróblewskiego z Agnieszką Holland, „Kino” 1989, nr 8, s. 12.
- ³⁹ P. Coates, *Cinema, Religion and the Romantic Legacy*, Routledge, London 2003, s. 140.
- ⁴⁰ T. Lubelski, dz. cyt., s. 12.
- ⁴¹ P. Coates, dz. cyt.
- ⁴² B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Warszawa – Kraków 1997.
- ⁴³ R. Ebert, *To Kill a Priest*, <https://www.rogerebert.com/reviews/to-kill-a-priest-1989> (dostęp: 30.04.2021).
- ⁴⁴ Wspomina o tym Holland w rozmowie z Zawiślińskim, dz. cyt., s. 37.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Krytycy pisali później o narracyjnej niezborności i kiczu (por. I. Katsahnias, dz. cyt.), który – jak przekonywała Mariola Jankun-Dopartowa – był efektem zamierzonym. Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 198-212.
- ⁴⁷ M. Abel, *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*, University of Nebraska Press, Lincoln 2008, s. X.
- ⁴⁸ T. J. Connelly, *Cinema of Confinement*, Northwestern University Press, Evanston 2019, s. 4.
- ⁴⁹ Informację tę przekazała mi Aleksandra Myszak, która współorganizowała pokaz (rozmowa telefoniczna przeprowadzona 24.03.2021 r.).
- ⁵⁰ Wszystkie informacje na temat warszawskiego pokazu *Zabić księdza* uzyskałam od Romana Gutka (korespondencja e-mailowa z 29.03.2021 r.).
- ⁵¹ J. Tagliabue, *One Dark Polish Undercurrent Stirs Another*, „The New York Times”, 15.12.1988, <https://www.nytimes.com/1988/12/15/movies/one-dark-polish-undercurrent-stirs-another.html> (dostęp: 11.03.2021).
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ E. Wiącek, *DKF*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010. Cyt za przedrukiem: Akademia Polskiego Filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dkf/270> (dostęp: 30.04.2021).
- ⁵⁴ J. S. Mor, *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012, s. 12.
- ⁵⁵ D. Andrews, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-garde, and Beyond*, University of Texas Press, Austin 2013, s. 193.
- ⁵⁶ H. Amaya, *Screening Cuba: Film Criticism as Political Performance During the Cold War*, University of Illinois Press, Baltimore 2010, s. XII.
- ⁵⁷ Oficjalnie film wszedł do kin w Polsce 26 kwietnia 1991 r. Dystrybutorem była firma Syrena Entertainment Group, w której wiceprezesem odpowiadającym za dystrybucję był Sławomir Salamon. Film trafił na polski rynek za sprawą kontraktu z firmą Columbia Pictures (SONY).
- ⁵⁸ *Ludzie Nowej 1977-2007*, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA 2007, brak nazwisk redaktorów. Lista kaset Nowej jest na stronach 156-157.
- ⁵⁹ P. Sitarski, *Wideo w PRL: urządzenia i użytkownicy*, w: *Nowe media w PRL*, red. P. Sitarski, M. B. Garda, K. Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 89.
- ⁶⁰ S. Zawiśliński, dz. cyt., s. 38.
- ⁶¹ B. Tomaszewski, *Literatura i biografia*, tłum. F. Siedlecki, „Życie Literackie” (Zagadnienia Literackie) 1947, nr 1-2, s. 28-35. Zaproponowane przez rosyjskiego literaturoznawcę pojęcie wykorzystały autorki monografii Romana Polańskiego, Grażyna Stachówna (*Roman Polański i jego filmy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Łódź – Warszawa 1994, s. 27-28) oraz Ewa Mazierska (*Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, I. B. Tauris, London 2007, s. 11).
- ⁶² D. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1981, s. 5-10.

- ⁶³ A. Holland, *Thriller o kapłanie. W wywiad Nicole Boulanger z Agnieszką Holland*, tłum. M. Szczepańska, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 15-16.
- ⁶⁴ *Lekcja historii*, dz. cyt., s. 13.
- ⁶⁵ *Z wizytą u Agnieszki Holland. Wolność myślenia*. Rozmawiał Aleksander Ledóchowski, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 6.
- ⁶⁶ J. Uszyński, *Archetyp polskiego sporu*, „Kino” 1989, nr 8, s. 5.
- ⁶⁷ Cyt. za: S. Zawiśliński, dz. cyt., s. 56.
- ⁶⁸ Tenże, dz. cyt., s. 37.
- ⁶⁹ Tamże, s. 46.
- ⁷⁰ Cyt. za: S. Zawiśliński, dz. cyt., s. 56.
- ⁷¹ T. Lubelski, dz. cyt., s. 9.
- ⁷² Przedruki te ukazywały się bez pozyskiwania praw autorskich, bo oficjalnie było to „wydawnictwo wewnętrzne” dostępne tylko dla członków klubów.
- ⁷³ Wszystkie teksty są przedrukami z wydawnictw zachodnich.
- ⁷⁴ K. Mąka-Malatyńska, *Agnieszka Holland*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2009, s. 119.
- ⁷⁵ Tamże, s. 9.
- ⁷⁶ Tamże.
- ⁷⁷ A. Imre, *Twin Pleasures of Feminism: „Orlando” Meets „My Twentieth Century”*, „Camera Obscura” 2003, t. 18, nr 3, s. 180. Odzégnująca się w latach 80. i 90. od powinowactw z feminizmem oraz kinem kobiecym Holland bez przeszkód wpisywała się w ów zmaskulinizowany model filmowego autorstwa, z którego była wymazana różnica genderowa. Por. S. Zawiśliński, dz. cyt., s. 43.
- ⁷⁸ A. Ledóchowski, dz. cyt., s. 7.
- ⁷⁹ A. Wajda, dz. cyt., s. 4.
- ⁸⁰ Celowo używam tutaj rodzaju męskiego, bo autorstwo filmowe w kinie polskim było zdecydowanie rodzaju męskiego.
- ⁸¹ *Lekcja historii*, dz. cyt., s. 11.
- ⁸² J. Uszyński, dz. cyt., s. 9.
- ⁸³ T. Mitek, *Święci i rój szatanów*, „Żołnierz Wolności” 1989, nr 30, s. 14.
- ⁸⁴ S. Bobowski, dz. cyt., s. 156.
- ⁸⁵ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 453.
- ⁸⁶ M. Jankun-Dopartowa, dz. cyt., s. 211.
- ⁸⁷ S. Neale, dz. cyt., s. 48.
- ⁸⁸ D. Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower, London 2003, s. 48.

Elżbieta Ostrowska

W latach 2005–2021 Associate Lecturer w Department of English and Film Studies na Uniwersytecie Alberty w Kanadzie. Obecnie realizuje projekt badawczy „Transnarodowe kino Agnieszki Holland” w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Opublikowała między innymi *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia* (współredakcja z Ewą Mazierską i Matildą Mroz, 2016), *Women in Polish Cinema* (współautorstwo z Ewą Mazierską, 2006), *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World* (współredakcja z Johnem Orrem, 2006), *The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance* (współredakcja z Johnem Orrem, 2003), *Przestrzeń filmowa* (2000), *Gender in Film and the Media: East–West Dialogues* (współredakcja z Elżbietą Oleksy i Michaeliem Stevensonem, 2000). Jej artykuły ukazały się między innymi w „Slavic Review”, „Studies in European Cinema”, „Studies in Eastern European Cinema”, „Holocaust and Genocide Studies” i „Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics”.

Bibliografia

- Abel, M.** (2008). *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Adamczak, M.** (2009). Konstruując Alfredów Hitchcocków. *Kwartalnik Filmowy*, (67-68), ss. 56-78.
- Adamczak, M.** (2015). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Amaya, H.** (2010). *Screening Cuba: Film Criticism as Political Performance During the Cold War*. Baltimore: University of Illinois Press.
- Anderson, B.** (1997). *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* (tłum. S. Amsterdamski). Warszawa – Kraków: Znak.
- Andrews, D.** (2013). *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-garde, and Beyond*. Austin: University of Texas Press.
- [b. a.]** (2007). *Ludzie Nowej 1977-2007*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa.
- Betz, M.** (2009). *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bobowski, S.** (2001). *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bordwell, D.** (1981). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D.** (1991). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Coates, P.** (2003). *Cinema, Religion and the Romantic Legacy*. London: Routledge.
- Connelly, T. J.** (2019). *Cinema of Confinement*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ebert, R.** (1989, 13 października). *To Kill a Priest*. <https://www.rogerebert.com/reviews/to-kill-a-priest-1989>
- Gallagher, M.** (2013). *Another Steven Soderbergh Experience: Authorship and Contemporary Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- Geraghty, C.** (2007). Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance. W: S. Redmond, S. Holmes (red.), *Stardom and Celebrity: A Reader* (ss. 98-110). Los Angeles: SAGE.
- Holender, A.** (1995). Jestem z miasta. Rozmawiał Bartosz Zimiński. *Film*, (2), s. 64.
- Holland, A.** (1989). Lekcja historii. Rozmowa z Agnieszka Holland. Rozmawiał Janusz Wróblewski. *Kino*, (8), s. 12.
- Holland, A.** (1989). Thriller o kapłanie. Wywiad Nicole Boulanger z Agnieszka Holland (tłum. M. Szczepańska). *Film na Świecie*, (366), ss. 15-16.
- Holland, A.** (1989). Z wizytą u Agnieszki Holland. Wolność myślenia. Rozmawiał Aleksander Ledóchowski. *Film na Świecie*, (366), ss. 5-8.
- Holland, A.** (2012). *Magia i pieniądze*. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska (wyd. 2 poprawione). Kraków: Znak.
- Imre, A.** (2003). Twin Pleasures of Feminism: „Orlando” Meets „My Twentieth Century”. *Camera Obscura*, 18 (3), ss. 177-211.
- Iordanova, D.** (2003). *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower.
- Janicka, B.** (1989). Zabić księdza. *Kino*, (5), s. 21.

- Jankun-Dopartowa, M.** (2000). *Gorzkie kino Agnieszki Holland*. Gdańsk: słowo/obraz te-
rytoria.
- Kapsis, R. E.** (1992). *Hitchcock: The Making of a Reputation*. Chicago: University of Chicago
Press.
- Katsahnias, I.** (1989). Żalozne rewolty (tłum. T. Szczepański). *Film na Świecie*, (366), s. 20.
- Kempley, R.** (1989, 1 grudnia). To Kill a Priest. *Washington Post*. [https://www.washington-
post.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/tokillapriest.htm](https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/tokillapriest.htm)
- Latek, S.** (1991). Niedoceniony film. *Kino*, (12), s. 40.
- Lev, P.** (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Lubelski, T.** (1989). Morderca i ofiara. *Film na Świecie*, (366), s. 9.
- Lubelski, T.** (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Mąka-Malatyńska, K.** (2009). *Agnieszka Holland*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Mitek, T.** (1989). Święci i rój szatanów. *Żołnierz Wolności*, (30), s. 14.
- Mor, J. S.** (2012). *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*.
Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Neale, S.** (1981). Art Cinema as Institution. *Screen*, 22 (1), ss. 11–39. [https://doi:
10.1093/screen/22.1.11](https://doi:10.1093/screen/22.1.11)
- Paskin, S.** (1988, 1 listopada). To Kill a Priest. *Monthly Film Bulletin*, s. 342.
- Polan, D.** (2001). Auteur Desire. *Screening the Past*, (12). [http://www.screeningthepast.com/is-
sue-12-first-release/auteur-desire/](http://www.screeningthepast.com/is-
sue-12-first-release/auteur-desire/)
- Sarris, A.** (1968). *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*. New York:
Dutton.
- Sitarski, P.** (2020). Wideo w PRL: urzędnicy i użytkownicy. W: P. Sitarski, M. B. Garda, K. Jajko
(red.), *Nowe media w PRL* (ss. 43–114). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Stelmach, M.** (2020). *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*. Toruń: Wydaw-
nictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Syska, R.** (2012). Teoria znaczenia Davida Bordwella. Część 1. *Ekrany*, (1–2), ss. 74–79.
- Syska, R.** (2012). Teoria znaczenia Davida Bordwella. Część 2. *Ekrany*, (3), ss. 66–71.
- Tagliabue, J. (1988, 15 grudnia). One Dark Polish Undercurrent Stirs Another. *The New York
Times*. [https://www.nytimes.com/1988/12/15/movies/one-dark-polish-undercurrent-
stirs-another.html](https://www.nytimes.com/1988/12/15/movies/one-dark-polish-undercurrent-
stirs-another.html)
- Tomaszewski, B.** (1947). Literatura i biografia (tłum. F. Siedlecki). *Życie Literackie*, (1–2),
ss. 28–35.
- Truffaut, F.** (1989). O pewnej tendencji kina francuskiego (tłum. T. Szczepański). *Film na
Świecie*, (361–362), ss. 25–38.
- Uszyński, J.** (1989). Archetyp polskiego sporu. *Kino*, (8), ss. 5–9.
- Verhoeven, D.** (2009). *Jane Campion*. London – New York: Routledge.
- W. W.** (1989). Wyznania producenta. *Kino*, (8), s. 28.
- Wajda, A.** (1988). Byłem w kinie... Agnieszce Holland z okazji krótkiej wizyty w kraju. *Ty-
godnik Powszechny*, (39), ss. 1–4.
- Wyatt, J.** (1996). Economic Constraints/Economic Opportunities: Robert Altman as Auteur.
The Velvet Light Trap, (38), ss. 51–67.
- Zamysłowska, K., Kuźmicki, M.** (red.). (2013). *Twarze Agnieszki Holland*. Łódź: Muzeum
Kinematografii.
- Zawiśliński, S.** (1995). *Reżyseria: Agnieszka Holland*. Warszawa: Wydawnictwo Skorpion.

Keywords:

Agnieszka Holland;
national cinema;
transnational
cinema;
film criticism;
distribution;
coproductions

Abstract

Elżbieta Ostrowska

Pride and Prejudice: Critical Dislocations of *To Kill a Priest* by Agnieszka Holland

The author examines how Agnieszka Holland's film *To Kill a Priest* (1988) functions in various systems of film production, distribution, and critical discourses. The main aim of the presented analysis is to demonstrate how certain distribution and critical strategies contribute to consideration of the film that was made as a transnational coproduction as belonging to *auteur* and national cinema. In her close analysis of the film, the author explains how the critical discourse developed within the system of national cinema consolidates the cinematic text whose coherence is frequently compromised by the narrative-affective tensions and oppositions. Finally, the article argues that Agnieszka Holland's status of a film *auteur* is predominantly established by means of extratextual factors, especially the strategies of distribution and various critical practices.