

Tomasz ADAMSKI

## Najnowsze kino polskie o Polsce. W poszukiwaniu śladów patriotyzmu

### Wstęp, czyli dlaczego warto spojrzeć na patriotyzm oczami polskiego kina

Na początku należałoby postawić pytanie: dlaczego warto jest spojrzeć na patriotyzm przez pryzmat sztuki? Odpowiedzią może być ostatnia scena w filmie PAN TADEUSZ Andrzeja Wajdy. Oto fragment recenzji autorstwa Tadeusza Sobolewskiego: „(...) w finale tego filmu widzimy pusty pokój Mickiewicza, z wystygłym piecem w rogu, z ikoną Matki Boskiej Ostrobramskiej. Przebrzmiały wiersze, wyszli goście, przeleciał film. Lecz przecież romantyczny mit ojczyzny nie zostaje zdezaktualizowany. Wajda każe nam się zastanowić nad genezą patriotyzmu polskiego. Obraz ojczyzny stwarzali poeci, artyści, którzy kazali nam wierzyć, że dopiero w sztuce można się «nadsześć» ojczyzny, tak jakby jej nie było wokół nas. Czy nie wynika z tego, że ojczyzna z samej istoty ma charakter idealny? Że nie jest kwestią krwi, pochodzenia, takich czy innych poglądów, ale pewnego wtajemniczenia dostępnego dzięki sztuce?»<sup>1</sup>.

W pełni zgadzam się z autorem tego artykułu, który pisze, że to właśnie poprzez sztukę najpełniej się dziś może wyrazić patriotyzm. W związku z tym warto przyjąć się jednej z najbardziej popularnych sztuk jaką jest kino i tam poszukać obrazu Ojczyzny.

Temat podjęty w tym artykule wydaje się również ciekawy z punktu widzenia relacji dzieło filmowe – publiczność. Przecież film wraz z kulturą multimedialną i całym sztafażem elektronicznych środków przekazu takich jak telewizja, komputer, Internet, gry komputerowe czy DVD, ma duży wpływ na kształtującą się tożsamość młodego pokolenia, równocześnie widzowie wybierając określone filmy dają znak producentom i artystom, jakiego rodzaju dzieła mają powstawać, by cieszyły się zainteresowaniem. Przywilejem widza kinowego jest to, że zaraża się wizją świata, stworzoną na ekranie. I na odwrót – w kinie odnajduje własne przeżycie świata. Ten przepływ, ciągła wymiana tego, co stworzone z tym, co rzeczywiste, to istota oddziaływania kina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> T. Sobolewski, *Wajda i marzenie o Polsce*, „Gazeta Wyborcza” z 3 czerwca 2006.

<sup>2</sup> T. Rutkowska, *Tożsamość rozproszona czyli o kinie polskim lat 90-tych*, [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości: materiały konferencji przedkongresowej*, T. Kostyrko, T. Zgółka (red.), Poznań 19-21 października 2000, Kongres Kultury Polskiej, Poznań 2000.

W tekście tym chciałbym również przyrzeć się na ile patriotyzm, tak ważny z punktu widzenia historii polskiego kina, interesuje współczesnych filmowców? Biorąc pod uwagę fakt, że kino jest sztuką szczególną, nie tylko dlatego, że raczej zbiorową niż indywidualną, pozostaje dziś bardziej niż kiedykolwiek w sieci uwarunkowań pozaartystycznych, tak więc wszelkie przeobrażenia świata współczesnego zostawiają tu swój ślad. Można je pomijać i skupić się na subtelnych analizach natury estetycznej i kulturowej, ale pozostawimy wówczas poza obszarem rozważań tego, co określiłbym jako przyczynę sprawczą.

Dlatego też warto zwrócić uwagę, że słowo patriotyzm robi ostatnio w naszym kraju zawrotną karierę i bardzo często pojawia się w różnych kontekstach. Czytamy o lekcjach patriotyzmu w szkole o programach kulturalnych, jak „patriotyzm jutra” i nawet gdy przyjrzymy się działalności Państwowego Instytutu Sztuki Filmowej dostrzeżemy, że za elementy patriotyczne w zgłoszonym projekcie scenariusza dostaniemy sporą ilość punktów. Dodając do tego wielką patriotyczną debatę, jaka towarzyszyła powstawaniu najnowszego filmu A. Wajdy pt. *KATYŃ* oraz przyglądając się szerokiej dyskusji i ilości zgłoszeń na konkurs na film związany z Powstaniem Warszawskim, wydawać by się mogło, że Polska, jej tradycja, historia nadal są ważnym tematem w polskim kinie. A jednak, oglądając najnowsze polskie produkcje, możemy dojść do zgoła odmiennych wniosków.

Szukając śladów patriotyzmu w najnowszym polskim kinie warto jednak najpierw spojrzeć wstecz, by przekonać się jak ważną rolę odgrywała tematyka patriotyczna w historii polskiego kina.

## Historia filmu – historią narodu

Marek Haltof w swojej książce *KINO POLSKIE* pisze: „Pisanie o polskim kinie nie jest łatwe. Trzeba zawsze pamiętać o historii Polski. Kolejne etapy rozwoju polskiego kina łączą się zazwyczaj ze zmianami politycznymi. Mieszkańcy kraju nad Wisłą żyją w okowach historii, w jej niewoli od wieków znajduje się między innymi polska kultura”<sup>3</sup>.

Przyglądając się historii polskiego kina dostrzeżemy, iż polscy filmowcy przekonani byli przez lata, że kwestie narodowe (walka o niepodległość/walki z komunizmem) ważniejsze były od wszelkich innych problemów. Pojawiają się w filmach liczne nawiązania do romantycznej mitologii, która sztukę naznacza piętnem historii, bohaterstwa, martyrologii. Już od początków polskiego kina czyli od roku 1896 bardzo znaczącą rolę odgrywały filmy o charakterze patriotycznym. W pewnych okresach rozwoju naszej kinematografii był to nawet tak często poruszany i ważny temat, że krytycy ukuli na własny użytek określenie: „łzawe melodramaty z orłem w tle”<sup>4</sup> był to specyficzny rodzaj patriotycznego melodramatu, stapiającego niezbędną wątek romansowy z wąt-

<sup>3</sup> M. Haltof, *Kino polskie*, Gdańsk 2002.

<sup>4</sup> Szerzej: J. Maśnicki, K. Stepan, *Stołeczna elita zbiera się na premierze – Dziesięciu z Pawiaka*, [w:] *Historia kina polskiego*, Warszawa 2007.

kiem walki i cierpienia za wolność i niepodległość i nawet zakończenie walk o granice odrodzonego państwa (1921) właściwie nie wpłynęło na żywotność tego gatunku: w 1922 odbyła się premiera ROKU 1863, przeróbki WIERNEJ RZEKI Stefana Żeromskiego – utworu, który w swych filmowych wcieleniach stawał się idealną podstawą do osadzonej w historii romantycznej opowieści patriotycznej. Również filmy oparte na nurcie patriotycznym, stanowiły znaczącą część dorobku kina lat dwudziestych i trzydziestych, filmy Józefa Lejtesa i Juliusza Gardana przedstawiały dzieje polskich zrywów narodowych i walkę z bolszewikami. Jednak w znamienitej większości przypadków w obiektach przedwojennych kamer historia przyjmowała postać lukrowanych obrazków.

Był taki okres po 1926 roku, kiedy apologetyka narodowego cierpiętnictwa stała się niemal obowiązującym schematem ideowo estetycznym tego typu obrazów (np. *MOGIŁA NIEZNAJANEGO ŻOŁNIERZA* Ryszarda Ordyńskiego 1927 r.), aczkolwiek nie zawsze szła ona w parze z odpowiednim poziomem artystycznym. Największe nawet uwielbienie dla *Marszałka* nie uchroniło przecież biograficznego filmu Antoniego Piekarskiego *KOMENDANT* 1928 roku przed zakazem eksploatacji<sup>5</sup>.

Nawet po przełomie dźwiękowym na polskich ekranach rodzimą produkcję reprezentował prawie wyłącznie melodramat – patriotyczny, historyczny, górski czy egzotyczny. Był to nurt tak silny, że doczekał się nawet swoich parodii, np. w filmie *ANTEK POLICMAJSTER*, który w momencie wejścia na ekrany reklamowany był jako parodia dawnych filmów martyrologicznych. Znow więc pojawiał się okres zaborów, gdzieś w okolicach tak ulubionego przez filmowców roku 1905.

Po uwolnieniu się z socrealistycznego gorsetu podjęto tematy do niedawna zakazane. Celowała w tym formacja zwana „szkołą polską”. Twórczość młodych absolwentów łódzkiej „filmówki” – Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza czy Andrzeja Munka – to do dziś najważniejsze zjawisko w historii rodzimego kina. To dzięki szkole polskiej po raz pierwszy film stał się zarzewiem szerokiej publicznej debaty: o tradycji romantycznej, racjonalizmie i mitologii narodowej, etosie zbrojnego czynu i heroicznej ofiary.

I choć spojrzenia na Polskę i jej najnowszą historię w filmach najważniejszych twórców szkoły polskiej różniły się od siebie, to jednak wszyscy, we własny sposób, wypowiadali się w swoich dziełach o Polsce i Polakach, był to główny temat ich artystycznych zainteresowań<sup>6</sup>.

Nawet w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy najbardziej kasowe przeboje polskiego kina stanowiły filmowe adaptacje narodowej klasyki literackiej<sup>7</sup>, również były one

<sup>5</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>6</sup> To, co zasługuje na szczególną uwagę w przypadku twórczości K. Kutza, to fakt, że jego filmy zdecydowanie przełamały dominującą w polskim kinie i szerzej – w sztuce optykę stolicocentrymu. Utrwalanie od stuleci (zwłaszcza przez literaturę, przekonanie o duchu szalonego, nawiedzonego patriotyzmu, który unosił się zawsze nad terenem byłego zaboru rosyjskiego i gęstniał nad Warszawą. Dzięki filmom Kutza ten monopol na patriotyzm i polskość został przełamany

<sup>7</sup> Pod koniec istnienia szkoły polskiej czyli w latach sześćdziesiątych zaczęły się pojawiać wielkie superprodukcje, najczęściej były to ekranizacje rodzimej literatury, jak choćby *Krzyżacy* w reżyserii A. Forda, które były niejako powrotem do Sienkiewiczowskiej tradycji historyczno-patriotycznej, oczy-

odczytywane jako filmy o współczesnej Polsce. Ryszard Kapuściński trafnie opisuje tę szczególną właściwość systemu komunistycznego: „Każdy tekst jest odczytywany u nas jako aluzyjny, każda opisana sytuacja, nawet najbardziej odległa w czasie i przestrzeni, jest natychmiast, niemal odruchowo, przekładana na sytuację polską. W ten sposób każdy tekst jest u nas tekstem podwójnym, pomiędzy liniami druku poszukuje się przekazu napisanego atramentem sympatycznym, w dodatku ten utajony przekaz jest traktowany jako ważniejszy i – przede wszystkim jedynie prawdziwy. Wynika to nie tylko z trudności mówienia językiem otwartym, językiem prawdy. Dzieje się tak również dlatego, że kraj nasz zaznał wszelkich możliwych doświadczeń i jest nadal wystawiany na dziesiątki prób tak najprzeróżniejszych, że już każdemu w naturalny sposób wszelka historia nie nasza z naszą będzie się kojarzyć”<sup>8</sup>.

Kolejnym po szkole polskiej nurtem, któremu udało się nawiązać osobisty kontakt z widzem i znów podjąć dialog o Polsce, był nurt określany jako „kino moralnego niepokoju”. Większość powstających wówczas obrazów w sposób bezkompromisowy atakowało już nie tylko słabe punkty systemu politycznego, ale i sam system – poprzez jego skutki w życiu społecznym. Ważnym tematem stało się odkłamywanie historii najnowszej, a właściwie przywrócenie wspólnie przeżywanemu czasowi jego wymiaru historycznego. „Kino moralnego niepokoju” budziło uspioną świadomość społecznego zagrożenia, przywracało pamięć wydarzeń spychanych w niebyt przez oficjalną propagandę.

Już po tym krótkim rysie historycznym widzimy, że polscy artyści wierzyli, iż za pomocą dzieł filmowych można wpływać na rzeczywistość, można ją zmieniać, opisywać, krytykować. Przy różnych sposobach podejścia do tego problemu łączyło ich jedno – troska o Polskę i wiara w to, że za pomocą dzieł filmowych mogą wpływać na jej kształt.

## Superprodukcje wskrzeszają patriotyczne emocje

Zbliżając się do najnowszego kina polskiego warto jeszcze zatrzymać się przy kinie polskim po 1989 roku, gdyż jest to bardzo ważny okres z punktu widzenia tego artykułu.

Otóż zawsze, kiedy kino ma trudności z ukazaniem obrazu swoich czasów, chętnie wraca do przeszłości. Rok 1989 okazał się wstępem do całej fali wspomnień. Wiele dzieł tzw. średniego pokolenia całkowicie bagatelizowało rzeczywistość współczesną, wystarczy przytoczyć takie tytuły jak: *NAD RZEKĄ, KTÓREJ NIE MA*. Barańskiego,

---

wiście naginano historię do wymogów partii. Filmowy Serwis Prasowy napisał: „Gdy oglądamy film A. Forda, mimo woli przychodzi na myśl czerwone i białoczerwone sztandary na gruzach hitlerowskiego Berlina”. Również *Popioły* A. Wajdy, które przeciwstawiały się propagandzie, głoszącej, że Polska Ludowa jest ukoronowaniem marzeń niepodległości, ukazując historię jako cmentarz polskich nadziei czy *Faraon* J. Kawalerowicza, który negował ideę historycznego postępu, zostały uznane za filmy historyczne o tamtej Polsce, ale można było również z nich wyczytać ówczesny stan ducha.

<sup>8</sup> Powołuje się na ten cytat: T. Sobolewski, *Bez dogmatu*, [w:] *Historia kina polskiego*, Warszawa 2007.

CWAŁ K. Zanussiego, HISTORIA KINA W POPIELAWACH J. J. Kolskiego, DUŻE ZWIERZĘ J. Stuhra, WEISER W. Marczewskiego czy TAM I Z POWROTEM W. Wójcika.

Poza tym znów pojawiła się seria adaptacji, tym razem obliczona na duże budżety i duże zyski. Dwa wielkie przeboje ekranowe z 1999 roku: OGNIEM I MIECZEM Jerzego Hoffmana i PAN TADEUSZ<sup>9</sup> Andrzeja Wajdy, które rzeczywiście zebrały rekordową widownię, stały się impulsem do wskrzeszenia emocji patriotycznych. Fala adaptacji literatury polskiej, jaka wkrótce zalała nasze ekrany wydawała się jednak mieć w zamyśle nie tyle intencję ożywienia tradycji, ile nadzieje na pokaźne zyski. O ile pierwsze próby adaptacji rzeczywiście przyciągnęły do kin sporą liczbę widzów o tyle następne propozycje już nie spotkały się z tak dużym zainteresowaniem, na co wpływ zapewne miały również nienajlepsze recenzje, by wymienić tylko takie filmy jak: QUO VADIS J. Kawalerowicza, PRZEDWIOŚNIE F. Bajona czy W PUSTYNI I W PUSZCZY D. Hooda.

Polscy adaptatorzy bardzo często wybierali bezpieczne dzieła literackie takie, które oferują romantyczno-nostalgiczną podróż w dawne czasy, nadziei upatrując w popularności pierwowzorów literackich. Filmy te służą raczej pokrzepieniu czy ukojeniu niż stawianiu pytań i wzbudzaniu wątpliwości. Dlatego oferuje się widzowi wycieczkę do miejsc, które mają niewiele wspólnego z rzeczywistością. Filmy te miały też służyć umacnianiu zachwianego poczucia wspólnoty poprzez powroty do polskiej klasyki literackiej.

Wydaje się, że reżyserzy tych filmów zdawali sobie również sprawę, że aby mieć władzę nad teraźniejszością i przyszłością narodu, należy zawładnąć jego przeszłością. Obok podręczników historii najważniejsze w tym procesie manipulacji okazały się teksty kultury, a szczególnie film.

### **Pokolenie nic, Pokolenie 1 200 brutto, Pokolenie JP II, pokolenie MTV. Pokolenie?**

Analiza najnowszego kina polskiego wykazuje dobitnie, że jedną z jego cech charakterystycznych jest wyraźny rozdział pokoleniowy, podział na „starych” i „młodych” twórców, przy czym między filmami wieszczów a filmami młodych zagubiła się gdzieś idea polskiego kina. Podział ten widać również w spojrzeniu na rolę i funkcje artysty. W przypadku starych mistrzów ciągle jeszcze daje o sobie znać pojmowanie funkcji artysty jako inżyniera dusz, a twórczości jako powinności obywatelskiej czy patriotycznej, gdzie w przypadku młodych reżyserów bardzo często chodzi po prostu o chęć zdobycia popularności i komercyjny sukces<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Sukces *Pana Tadeusza* mógł też wynikać stąd, że Wajda skupił się przede wszystkim na tym, co arcy-polskie, nie usiłując przystosować się do standardów widowiska z szansami na sukces międzynarodowy.

<sup>10</sup> Takie podejście widoczne jest choćby w wywiadzie z Patrykiem Vegą, który mówi: „(...) kieruję się tym, czego chcą widzowie, interesują mnie badania fokusowe” [w:] „Gazeta telewizyjna” 2006, nr 215.

Nie możemy zatem mówić o jakimś jednym pokoleniu współczesnych polskich filmowców, których łączyłoby jakieś jedno spajające wydarzenie (jak było to choćby w przypadku twórców związanych ze szkołą polską). Młodzi widzą raczej własną drogę, własne problemy, perspektywy i trudności niż problemy wspólne. Bohater *PORTRETU PODWÓJNEGO* Mariusza Fronta krzyczy – „nie ma żadnego pokolenia, ja mówię. Sam za siebie”<sup>11</sup>.

Podobnie postępuje wielu młodych polskich reżyserów, jak choćby twórcy *ODY DO RADOŚCI*, którzy w sposób prosty i przekonujący chcą opowiadać historie na interesujący ich temat, ujawniając przy tym własne problemy, bóle, obawy. Ich bohaterowie nie potrafią, ale też nie muszą udzielać sobie wsparcia, bowiem nie stają do walki z tym samym wrogiem. Każdy z nich prowadzi swój własny bój i robi to dostępnymi sobie środkami, niechętnie korzystając z pomocy z zewnątrz. Nie ma wspólnego wroga, żadnego systemu opresyjnego, bestii czyhającej na młodych i naiwnych, przeciw której można by wspólnym wysiłkiem wytoczyć najcięższe działa.

Okazało się, że taka bardzo osobista wizja świata została doceniona na kilku filmowych festiwalach, gdzie uznano te w większości kameralne historie nie tylko za udany początek drogi twórczej kilku młodych reżyserów, ale przede wszystkim oceniano je lepiej niż wiele kosztownych filmów ich starszych i bardziej doświadczonych kolegów. Myślę tu o takich filmach jak: *EDI*, *SYMETRIA*, *WESELE* czy *WARSZAWA*.

Wydaje się, że te coraz częściej pojawiające się osobiste i bardzo prywatne wizje polskiej rzeczywistości wynikają poniekąd stąd, że tożsamość kulturowa polskiego kina, która niegdyś znalazła swój wyraz artystyczny w nurtach takich jak „szkoła polska”, czy „kino moralnego niepokoju” lub w trylogii śląskiej Kazimierza Kutza, ma dziś postać całkowicie rozproszoną. Inna jest również tożsamość pokoleniowa młodej widowni filmowej, ma ona charakter ponadnarodowy i ponadkontynentalny. Coraz prężniej działa w Polsce nurt kina niezależnego i awangardowego i takie kino ma raczej więcej wspólnego z podobnymi działaniami na świecie, niż z jakąkolwiek polską tradycją<sup>12</sup>.

Inna jest również misja kina niż w czasach choćby szkoły polskiej obalającej po roku 1956 cenzuralną tamę, a wpisanej w żywą pamięć i solidarną świadomość. Dzisiejsze kino nie będzie wojować z cenzurą, lecz raczej z inercją, a gdziekolwiek z niechęcią.

## Współczesne kino Polskie. Dwa Bieguny

Jeśli wśród twórców polskiego kina panuje tak duże zróżnicowanie, to czy można doszukać się jakichś cech wspólnych charakterystycznych dla polskiej kinematografii?

<sup>11</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej.

<sup>12</sup> T. Rutkowska, *Tożsamość rozproszona...*, op. cit.

Otóż w moim mniemaniu cechą charakterystyczną polskiego kina będzie bardzo wyraźny podział na dwa bieguny. Pierwszy tworzą reżyserzy, którzy w swoich filmach pokazują smutną szarą i odrapaną Polskę z bohaterami, mającymi problemy na podstawowym poziomie egzystencji. Będą to takie filmy jak: *CO SŁONKO WIDZIAŁO*, *Z ODZYSKU*, *PLAC ZBAWICIELA*, *KOMORNIK*, czy *WESELE*.

Na drugim biegunie polskiego kina sytuują się zaś twórcy, którzy realizują formułę kina komercyjnego, na wzór amerykański, głównie kina akcji, komedii romantycznych, kina gangsterskiego, czy przygodowego. Kino to ma swego wyraźnego adresata i jest nim przede wszystkim widz młody. Obrazy te nie tyle odnoszą się do rzeczywistości, co raczej do jej wykreowanego przez media obrazu. W tych filmach z kolei zobaczymy Polskę kolorową, wesołą, zamieszkaną przez bogatych i szczęśliwych ludzi. Będą to m.in. takie filmy jak: *DLACZEGO NIE*, *NIGDY W ŻYCIU*, *SAMOTNOŚĆ W SIECI*, *TYLKO MNIE KOCHAJ*.

Warto zwrócić uwagę jak w obu tych nurtach wygląda obraz polski, który z nich jest bliższy rzeczywistości i czy w tych ramach znajdzie się jeszcze miejsce dla, tak ważnego z perspektywy polskiej historii kina, patriotyzmu?

To, co łączy takie filmy jak: *CO SŁONKO WIDZIAŁO*, *Z ODZYSKU*, *PLAC ZBAWICIELA*, *KOMORNIK*, to nie tylko fakt, że zdobyły one mnóstwo nagród na Festiwalu w Gdyni, ale we wszystkich tych obrazach akcja dzieje się na Śląsku. Ostatnimi czasy filmowanie Śląska stało się modną metodą opowiedzenia o polskiej biedzie. Odrapanie kamienice, kominy fabryk, opuszczone zakłady i kopalnie, rzeczywistość posępna, brzydka, wroga stają się metaforą Polski, w której nie ma perspektyw, pracy, pieniędzy, nadziei na lepsze jutro. Okazuje się właśnie, że to pieniądze, a raczej ich brak, stały się głównym tematem w najnowszych polskich produkcjach.

W filmie *CO SŁONKO WIDZIAŁO* troje bohaterów poznajemy w chwili, gdy ich życiowa sytuacja osiągnęła punkt krytyczny. Każdy z nich musi zdobyć niewielką, lecz wobec ich możliwości zawrotną sumę pieniędzy. Po co? Żeby wyjechać do Norwegii i śpiewać, ściąć drzewo zasłaniające cmentarz, wstawić wybite w wypadku zęby.

W filmie *Z ODZYSKU* młody chłopak o imieniu Wojtek powoli zaczyna wkraczać na drogę przestępstwa, by zarobić pieniądze dla starszej od niego kobiety i jej syna, których kocha. Wie, że w legalny sposób nigdy nie uda mu się nazbierać wystarczającej sumy potrzebnej do tego, by żyć godnie, dlatego też podejmuje współpracę z gangsterami, dla których odzyskuje pieniądze maltretując do nieprzytomności dłużników.

W filmie *PLAC ZBAWICIELA* młode małżeństwo z dwójką dzieci popada w ogromne długi i skazane jest na mieszkanie z rodzicami pod jednym dachem, po tym jak zbankrutował developer, a oni stracili wszystkie oszczędzane przez lata pieniądze.

Łatwo dostrzec, że motorem napędzającym akcje w wymienionych przeze mnie polskich filmach jest pieniądź. Wszystko wybucha, albo o sobie na nowo przypomina, z powodu braku gotówki: na mieszkanie, na wyjazd za granicę, na zapewnienie godziwego życia ukochanej kobiecie. W bardzo wyraźny, a jednocześnie prześmiew-

czy sposób jest to pokazane szczególnie w filmie WESELE Wojciecha Smarzowskiego, gdzie ojciec panny młodej w trakcie przyjęcia weselnego nie ma czasu na zabawę, bo musi spłacać wszystkich dłużników. Charakterystyczne w przypadku tego filmu jest również to, że reżyser mimo zbieżności skojarzeń poprzez tytuł swojego filmu z dramatem Wyspiańskiego, unikał nawiązań do symboliki obecnej w polskiej klasycie literackiej, a interesował go konkretny człowiek i jego zwyczajne problemy, w tym przypadku związane z brakiem pieniędzy.

Poza tym wspólne większości przywołanych przeze mnie bohaterów filmowych są odczucia, że prawdziwe życie jest zawsze gdzie indziej. Na pewno nie w ich miasteczku, nie na ich osiedlu. Za to może w Warszawie, jeszcze pewniej w Londynie czy Ameryce. Marzą o tym, żeby się wyrwać nie odczuwając potrzeby uczestnictwa w życiu społecznym, kulturalnym.

Taki obraz Polski spotkał się z przychylnym przyjęciem przez krytyków, którzy pisali m.in., że: „więcej w tych filmach rzeczywistości, w której żyjemy, oglądanej jednak z dość skromnej perspektywy”<sup>13</sup>. Takiego podejścia bronią też sami artyści mówiąc, że „może lepiej pozostać wiernym tutejszym szarościom niż wymyślać efekciarskie bzdury”.

Na drugim biegunie z kolei pojawia się fala polskich filmów, w których bohaterowie żyją nad wyraz dostatnio, a obraz Polski, który się z nich wyłania, nie ma nic wspólnego z brudnym i odrapanym wizerunkiem Śląska, ale chyba ma też nie za wiele wspólnego z rzeczywistością. Wystarczy przyrzeć się komediom romantycznym, które ostatnimi czasy biją rekordy popularności pod względem liczby widzów<sup>14</sup>. Miejscem akcji w takich filmach jak: NIGDY W ŻYCIU, TYLKO MNIE KOCHAJ czy DLACZEGO NIE jest z kolei Warszawa, która jawi się jako coś w rodzaju drobnomieszczańskiego snu o luksusowej metropolii; jedyne plenery to place przed drapaczami chmur, Pałac Prezydencki, Plac Teatralny i tym podobne pocztówkowe i „nowoczesne” miejsca, to wszystko, co od biedy w prowincjonalnej Polsce może być postrzegane jako wielki świat. Kiedyś kino zmitologizowało choćby bramę stoczni ukazując ją w filmie CZŁOWIEK Z MARMURU czy warszawską Królikarnię kojarzącą się z EROICĄ Munka. Trochę to smutne, że następne pokolenia polskich widzów, jako znak dzisiejszych czasów, odnajdą we współczesnych filmach szklane supermarkety i kolorowe warszawskie neony.

Tego typu produkcje, naśladowujące zazwyczaj to, co przyniosło sukces w Ameryce, mają za zadanie przede wszystkim przyciągnąć widza do kina, co wydaje się szczytnym celem biorąc pod uwagę fakt, że przeciętny Polak bywa w kinie rzadziej niż raz na rok. W produkcjach tego typu widać również przemożny wpływ telewizji, która już wypracowała w kinie nowe standardy, nazywane przez złośliwców „serializacją” kina, co oznacza marne scenariusze, kolorowe obrazki próbujące łątać fabularne dziury i oczywiście dobór odtwórców głównych ról. W nowych komediach oglą-

<sup>13</sup> J. Socha, *Dostojewski, bieda i polskie kino*, „Kino” 2007, nr 3.

<sup>14</sup> *Nigdy w życiu* – 1 624 155, *Ja wam pokażę* – 1 179 378, *Tylko mnie kochaj* – 1 667 714, *Dlaczego nie* – 1 151 127.



damy przeważnie twarze znane z seriali i oczywiście innych komedii romantycznych, które często powielają schematy telenowel, będących akurat w modzie.

Poza tym polski wariant kina amerykańskiego ma w tym kontekście wymiar wybitnie prowincjonalny. Jest ono oglądane, jak należy mniemać, ponieważ ukazuje realia, które młodzież może identyfikować ze swoim doświadczeniem. I tyle. Źródłem tej różnicy są przede wszystkim niedostatki warsztatowe. Najważniejszą cechą amerykańskiego kina komercyjnego ostatniego dziesięciolecia jest tymczasem maestria techniczna, przede wszystkim w dziedzinie efektów specjalnych, zwłaszcza dzięki technologii cyfrowej. Takiego poziomu kino polskie nie będzie w stanie osiągnąć jeszcze długo. I choćby z tej przyczyny jest ono także dla młodych polskich odbiorców coraz mniej atrakcyjne<sup>15</sup>.

Z jednej strony polskie kino jest unurzane w smutku, depresji, rozczarowaniu, a z drugiej pokazuje szczęśliwych, pięknych, bogatych ludzi, którzy mają mnóstwo pieniędzy i wolnego czasu. Wydaje się, że coraz bardziej potrzebne jest zdrowe centrum – kino, które nie będzie obsesyjnie eksplorowało najciemniejszych stron rzeczywistości, ale zarazem kino niezakłamujące rzeczywistości aż do absurdu, kręczone z szacunkiem dla inteligencji widza.

Polskie kino bardzo chętnie wraca do minionej przeszłości, bądź próbuje z różnym skutkiem portretować dzisiejszą rzeczywistość. Jednak współcześni twórcy unikają jak ognia rozliczenia się z historią najnowszą, jak choćby z czasami komunizmu, co jest motorem napędowym choćby współczesnego kina niemieckiego, by wymienić tylko takie filmy jak: *ŻYCIE NA PODSŁUCHU* czy *GOOD BYE LENIN*, których akcja dzieje się w czasach schyłku komunizmu w Niemczech. Tymczasem w Polsce z braku zainteresowania naszą historią najnowszą, która przecież mogłaby być świetnym materiałem na scenariusz filmowy, coraz częściej interesują się nią twórcy z zagranicy, by wymienić choćby *STRAJK* Shlendorffa czy *KAROL CZŁOWIEK, KTÓRY ZOSTAŁ PAPIEŻEM*. W kontekście rozważań o patriotyzmie i współczesnej polskiej kinematografii smutne wydaje się to, że o naszej historii, o walkach o wolność czy o miłości do Ojczyzny zaczynają nam opowiadać artyści z zagranicy: Niemcy, Francuzi czy Włosi, a coraz rzadziej my – Polacy. Czy rzeczywistość o micie Solidarności musi nam przypomnieć dopiero koncert Jeana Michela Jarre w Stoczni Gdańskiej, a o historii Anny Walentynowicz film Volkera Schlendorffa? Na dzisiaj wydaje się niestety, że tak, gdyż polscy twórcy albo zachłysłni się kinem komercyjnym, które niewiele ma nam do powiedzenia o współczesnej Polsce, albo eksplorują najgłębsze pokłady polskiej biedy niejednokrotnie tracąc przy tym z oczu rzeczywisty obraz Polski.

## Zakończenie

Misję polskiego kina różnie formułowano na przestrzeni dziejów, ale zawsze głównym elementem była społeczna użyteczność. Mówiąc o „szkole polskiej”,

<sup>15</sup> T. Rutkowska, *Tożsamość rozproszona...*, op. cit.

o „kinie moralnego niepokoju”, widzowie przebywali w kręgu wspólnotowego mitu, w gruncie rzeczy wciąż tego samego, w jakim pozostawali odbiorcy Żeromskiego. W nowej sytuacji pękła łączność kina z tą obywatelską tradycją kultury. W sprywatyzowanych kinach, wobec konkurencji amerykańskiego repertuaru, film polski nie mógł odegrać roli terapeuty, pedagoga, mentora, nie mógł stać się głosem zbiorowego sumienia, ani wyrazem „moralnego niepokoju”. Zresztą, nie było takich filmów.

Poza tym w wyniku przemian kulturowych dokonana się nieuchronnie deprecjacja mitu wielkiego kina europejskiego, uosabianego przed laty przez Bergmana, Felliniego, Buñuela, Viscontiego, Resnais, Tarkowskiego, czy właśnie przez Wajdę i Zanussiego. Artysta został wprzęgnięty w maszynę warunkowań ekonomicznych, zmuszony do przeprowadzania rachunku zysków i strat. Imperatyw popularności zmusza go do ustępstw na rzecz tzw. „szerokiej widowni”. Taki układ, zwłaszcza dla polskich twórców starszego pokolenia był i jest źródłem swoistego rozdwojenia, co znajduje odzwierciedlenie w podejmowanych przez nich obecnie kontrowersyjnych i zastanawiających niekiedy decyzjach artystycznych. Dawniejsze wielkie kino istnieje nadal w świadomości widzów, także młodych i bardzo młodych, ale siłą rzeczy impet twórczości komercyjnej spycha je na margines. Nie ma ono w młodym pokoleniu mocy konstruowania więzi wspólnotowych.

Narodowość w zglobalizowanym świecie będzie tracić znaczenie, zejdzie do rangi folkloru lokalnego. Dziś już coraz częściej patrzymy na własny kraj w sposób nieromantyczny, jak na grę czynników społecznych, ekonomicznych, politycznych. A romantyczną wizję Polski, takiej, do której się tęskni i zawsze chce się wracać, możemy odnaleźć jedynie w sztuce, niestety w bardzo nielicznych filmach, choćby Andrzeja Wajdy, gdyż to jego filmy dowodzą, tak jak dzieła artystów romantyzmu i moderny, że Polska jest także tworem artysty. Być może idea polskości najpełniej wyraża się w sztuce?

Mimo to, dziś twórcy zdają się nie dostrzegać potrzeby, by ratować Ojczyznę za pomocą kina. Poza Andrzejem Wajdą trudno byłoby wskazać kogoś, w kim płomień kina, rozumianego jako misja społeczna, żarzyłby się jeszcze z taką mocą.

■