

TADEUSZ LUBELSKI
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Kino Wolność (1990–2009)

Co by się stało, gdyby pewnego dnia – pewnego pięknego dnia – Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe, cechujące z pewnością nie cały naród, ale w każdym razie jego całkiem liczną i całkiem demokratyczną elitę? Czy opustoszałyby kościoły? Czy poezja stałaby się – tak jak się to dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki? Czy to, co udało się w polskiej sytuacji ocalić, uchronić przed powodzią, przed zniszczeniem, a nawet wzniesć powyżej zagrożenia, jak wysoki i piękny mur, czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie? (Zagajewski 1986, 27).

Po zburzeniu muru

Świadomie za motto artykułu, traktującego o kinie polskim po transformacji ustrojowej 1989 roku, obrałem cytat z tekstu napisanego kilka lat wcześniej. Nie tylko dlatego, że to tekst proroczy, który już w latach 80. przestrzegał przed naiwną wiarą, że kiedy „oni” oddadzą władzę, mityczny raj kultury wreszcie się na naszej ziemi obiecanej ziści. I nie tylko ze względu na zawartą w nim – wówczas przenikliwą, dziś niestety oczywistą – przestrożę, że łatwiej oszukać miękką obłudę realnego socjalizmu niż twardy cynizm kapitalistycznego wolnego rynku, stanowiącego stale zagrożenie dla

kultury. Najbardziej lubię w tym fragmencie eseju Adama Zagajewskiego dwuznaczność centralnego porównania. Metaforyczne określenie „zburzenie muru” przywołuje na pamięć obraz burzonego jesienią 1989 roku muru berlińskiego: jego upadek oznaczał powrót Polski wraz z innymi państwami dawnych „demoludów” do rodziny europejskich społeczeństw demokratycznych. Społeczeństwa te – a PRL był tu najpiękniejszym przykładem – zbudowały też jednak mur inny, stanowiący przez całe lata duchową tamę przed zalewem propagandowego kłamstwa; składały się nań ludzka aktywność, wrażliwość, ciekawość świata. Zburzenie tego muru jest w nowej sytuacji ustrojowej czymś naturalnym, przecież jednak łączy się ze stratą.

Podobna dwuznaczność wiąże się od początku nowego okresu z oceną kultury PRL-u, będącej wszak zasadniczym obszarem żywej tradycji dla polskiego kina tworzonego po 1989 roku. Trudno o jednoznaczną ocenę tej tradycji. Teresa Walas, w książce stanowiącej próbę bilansu „kultury polskiej po komunizmie”, pisze, że kultura PRL-u – niczym „wstęga Möbiusa”, jednolita powierzchnia zmieniająca swój obraz zależnie od perspektywy, z której się na nią patrzy – daje się równie dobrze opisać „w języku opresji i koncesjonowanej wolności”, tak samo trafnie można ją charakteryzować „jako uległą i oporną, zniewoloną i wolną, represjonowaną i konformistyczną” (Walas 2003, 69, 72). Można więc sobie wyobrazić – w ramach skrajnie odmiennych dyskursów publicznych, funkcjonujących dziś równolegle w naszym kraju – dwie zupełnie różne historie kultury PRL-u; pierwsza miałaby tonację heroiczną, druga – oskarżycielską, przy czym obie opierałyby się na tych samych faktach. Dodajmy, że ta druga, oskarżycielska tonacja oznaczałaby zarazem zanegowanie tradycji polskiego kina.

Istotna wydaje mi się inna konkluzja: kino polskie w latach 1945–1989 było ważną częstką narodowej kultury, oddziaływało na świadomość swoich odbiorców. Zapewne jakiś aspekt tej jego dawnej nieobojętnej obecności jest w nowych warunkach ustrojowych – na szczęście – niemożliwy do powtórzenia. W ramach normalnego systemu demokratycznego kino nie jest już głosem opozycyjnych artystów, nieformalnie upelnomocnionych przez „milczącą większość” społeczeństwa do wyrażania jej opinii, niepokojów, a w końcu – jej narastającego buntu. Taką rolę pełnią dziś – lepiej lub gorzej – sejm, rady narodowe, media... W sytuacji braku cenzury – zlikwidowanej ustawą z czerwca 1990 roku – przestała się też liczyć odwaga podejmowania pewnych tematów, a przyjęte w poprzednim okresie sposoby porozumiewania się z odbiorcami nie wprost, na zasadzie „języka ezopowego”, straciły ostatecznie aktualność.

Nieaktualność dawnych wzorów nie oznacza jednak, by warto było rezygnować z nowych, wartościowych. Szkoda byłoby, gdyby zaopatrzona w takie tradycje kinematografia ograniczyła się do owej roli „gałęzi skomercjalizowanej rozrywki”, przed którą ostrzegał Zagajewski. By w nowych warunkach umożliwić narodowemu kinu pełnienie funkcji bogatszej i pełniejszej – dostarczyciela wartości pomagających nie tylko formować się jednostkom, ale i umacniać wspólnocie, potrzebne jest spełnienie dwóch naraz podstawowych warunków: ekonomicznego i ogólnokulturowego. Zarówno z jednym, jak i z drugim w ciągu całego okresu były kłopoty.

Jeśli chodzi o ekonomiczną podstawę istnienia kinematografii – powiodło się decydujące minimum: udało się zachować byt kina narodowego. Ustawa o kinematografii z czasów późnego PRL-u, z 16 lipca 1987 roku, wprowadziła połowiczną, nadal czyniącą kinematografię instytucją rządową, odebrała jednak państwu monopol na produkcję, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów. Utworzony na mocy tej ustawy Komitet Kinematografii okazywał się wprowadzić stopniowo organem anachronicznym, nadmiernie scentralizowanym (toteż zlikwidowano go w 2002 roku), przecież jednak zdołał odegrać niebagatelną rolę. Po osiemnastu latach przygotowań, 18 maja 2005 roku, Sejm uchwalił nowoczesną, wzorowaną na rozwiązaniach zachodnioeuropejskich, ustawę o kinematografii. Na jej mocy powołano do życia Polski Instytut Sztuki Filmowej, który wypracowuje program i gromadzi środki dla wspierania polskiego kina.

Inny warunek, który powinien zostać spełniony, to funkcjonowanie kina w obrębie kultury, która sprzyja wartościom. W tej dziedzinie, jak wiadomo, omawiany okres przyniósł rozczarowanie. Nie tyle nawet brakiem dokonania artystycznych – te zdarzały się (choć akurat w kinie – rzadziej niż np. w literaturze czy teatrze), ani tym, że epoka wolności nie doczekała się satysfakcjonującego przedstawienia; raczej tym, że dorobek przeszłości został roztrwoniony. Zmarnowany został mit „Solidarności”; cud idealnego społeczeństwa nie ziścił się. Jako kraj demokratyczny, Polska zaczęła w przyspieszonym tempie podlegać tym samym procesom, co społeczeństwa zachodnie, z dobrymi i złymi skutkami.

W dodatku proces naszej zmiany ustrojowej zbiegł się w czasie z powszechnym procesem gwałtownej przemiany cywilizacyjnej. Nie ma powrotu do „kina Paradiso”, gdzie w wypełnionej po brzegi sali wielka widownia przeżywa co wieczór wspólne uniesienia. Z filmów korzysta się teraz inaczej, radykalnie różnicowały się obiegi odbiorcze. Dominuje dziś domowy odbiór filmów, nie tylko na coraz większym ekranie telewizora, gdzie

rosnąca z dnia na dzień ilość kanałów zapewnia wybór kiedyś niewyobrażalny. Filmy ściąga się z Internetu i kupuje na płytach, dołączane są do gazet, nieraz za grosze; co skądinąd stwarza dla nich nową szansę, także dla umiejętnie promowanej klasyki. Oczywiście i w kinie nadal się filmy ogląda, choć znacznie dziś rzadziej. Do tzw. kina głównego nurtu, by użyć modnej terminologii, niedoinwestowane i rozmijające się z gustem światowej publiczności kino polskie od lat już nie trafia. Jego szansą jest „obieg niszowy”, festiwalowo-studyjny, w którym wyspecjalizowana, świadoma swych potrzeb widownia czeka na swoich faworytów.

Dwudziestolecie wolności traktuję w tym artykule jako całość; nie dziele jej na mniejsze okresy. Dorobek filmowy dwu dekad omawiam w czterech blokach, odpowiadających czterem modelom kina, najbardziej charakterystycznym dla kinematografii polskiej nowych czasów. Przedstawiam więc kolejno: kino żałoby, kino świadectwa, kino autorów i kino popularne.

Praca żałoby

W refleksji krytycznej nad stanem rodzimej kultury po 1989 roku powraca zarzut, wiążący się z nieodbyciem żałoby, niezbędnej do normalnego funkcjonowania kultury. W dzisiejszej refleksji antropologicznej określenie to kojarzy się z zaproponowanym przez Sigmunda Freuda przeciwstawieniem żałoby i melancholii. U Freuda pojęcie „żałoby” odnosi się do życia jednostkowego. „Praca żałoby” polega na uzmysłowieniu sobie nieodwracalności straty ukochanej osoby i odcierpieniu jej. Po przeprowadzeniu tej pracy ludzkie „ja” „jest na powrót wolne i niezahamowane”. Niedokonanie żałoby prowadzi do melancholii; wówczas ja” „ubożeje i pustoszeje” (Freud 2007, 148–149). Rozróżnienie to sprawdza się także w wiedzy o kulturze: społeczeństwu niezbędna jest „praca żałoby”, odbywana za pośrednictwem kultury i polegająca na uzmysłowieniu sobie strat, wynikłych ze spotykających je klęsk i niepowodzeń. Społeczeństwo polskie miało całą listę takich klęsk do przepracowania: tragiczne wydarzenia II wojny światowej, Holocaust, stalinizm, doświadczenie PRL-u, także klęskę złudzenia, jakie stanowił system komunistyczny. Jeśli „praca żałoby” po nich nie zostaje odbyta, tworzy się luka, zagrażająca społecznemu zdrowiu.

Kino miało tu do wykonania swoją część. Najbardziej naturalnymi realizatorami tego zadania byli dawni twórcy Szkoły Polskiej, których dzieła z lat 1956–1962 pełniły podobną funkcję. Spośród czołowych przedstawicieli

nurtu dwaj zwłaszcza zachowali aktywność i pracowali twórczo w omawianym okresie: Andrzej Wajda i Kazimierz Kutz (choć ten drugi w ostatniej dekadzie skupił się na polityce, zajmując m.in. stanowiska marszałka Senatu, i na publicystyce). Każdy z nich rozumiał kontynuację Szkoły Polskiej nieco inaczej.

Andrzej Wajda zmierzał do swoistej „poprawionej wersji” swoich dawnych dzieł, nie liczących się już z cenzurą i bogatszych o nową refleksję historyczną. Rzecz znamienita, że pierwszym filmem, na którego realizację zdecydował się po przelomie politycznym, był *Korczak* (1990); tak jakby najpilniejszą częścią pracy żaloby, bo mającą odkupić dawny grzech zaniechania, okazała się potrzeba nowej opowieści o zagładzie Żydów, której Polacy byli milczącymi świadkami. Ta opowieść o człowieku, który w nieludzkim świecie pozostał do końca wierny swojemu powołaniu, o polsko-żydowskim świętym, pozbawiona jest jakichkolwiek uprzedzeń, które wynikłyby z ograniczenia autorskiej perspektywy do „polskiej” lub „żydowskiej”. Tytułowy bohater, kreowany przez Wojciecha Pszoniaka, to uosobienie ludzkiej dobroci. Sprawdza się na wszystkich polach: nie tylko jako człowiek i pedagog, także – jako Polak i jako Żyd. Toteż zarówno podziwiający go Polacy, jak i Żydzi chronią Korczaka przed wszelkim złem, jak dziecko. On sam zaś, nie mogąc wybawić od śmierci swoich wychowanków, stara się dla nich przynajmniej o śmierć godną. Skoro i jej nie może zapewnić w rzeczywistości – reżyser, idąc za pragnieniem bohatera, inscenizuje ją w baśniowym zakończeniu.

Właśnie to zakończenie stało się głównym powodem przykrego odbiorczego nieporozumienia. Wpływowe grono krytyków francuskich, broniące ortodoksyjnej żydowskiej perspektywy, oskarżyło reżysera o wybielanie polskiej winy i zawłaszczanie legendy Korczaka dla potrzeb polskiej mitologii¹; w efekcie film nie odegrał za granicą roli, do jakiej był predestynowany. Może to sprawiło, że i późniejszy film Wajdy *Wielki Tydzień* (1995) nie zdołał przybliżyć porozumienia. Film – oparty na opowiadaniu Jerzego Andrzejewskiego, napisanym jeszcze w 1943 roku – trzymając się zbyt wiernie pierwowzoru, nie wzbogacił szlachetnej tonacji opowieści o nową etyczną refleksję.

W środku opisywanego okresu Wajda zdecydował się na realizację *Pana Tadeusza* (1999) według polskiej epeji narodowej Adama Mickiewicza (1834). Miała to być z założenia adaptacja bezinteresowna, dla radości samej sztuki, unikająca wszelkich aluzji do współczesności. Fabuła zawierała więc istotne motywy wszystkich dwunastu ksiąg poematu, a dialogi niezmiennym Mickiewiczowskim trzynastozgłoskowcem wypowiadali najbardziej

¹ Por. m.in. artykuły Danièle Heymann w „Le Monde” z 19 czerwca 1990 i Claude’a Lanzmanna w „Le Nouvel Observateur” z 17 stycznia 1991.

lubiani przez publiczność aktorzy. Akcja filmu nie była umieszczona, jak w poemacie, na kresach wileńskich w latach 1811–1812, tylko w micie. Widownia miała sobie uświadamiać dystans, dzielący ją od tego mitu, poprzez sytuację narracyjną umieszczoną w paryskim salonie Mickiewicza, gdzie opowieść nie tylko zaczynała się i kończyła, ale do którego kilkakrotnie powracała w trakcie filmu. Poeta (Krzysztof Kolberger) czyta utwór swoim emigracyjnym słuchaczom, w których widz rozpoznaje postarzanych bohaterów poematu. Im efektowniej rysował się mit „Polski idealnej”, umieszczonej w przeszłości, tym boleśniej ukazuje się naszym oczom utrata związku z mitem, charakteryzująca grupę słuchaczy umieszczoną w salonie. Ten reżyserski zabieg służy utożsamieniu z owym gronem – adresatów realnych, Polaków siedzących w kinie. To my wszyscy musimy się uporać z naszą nową sytuacją.

Znaczny odzew wywołał także późniejszy film, który reżyser zrealizował w zgodzie ze zbiorowymi przeświadczeniami: *Katyń* (2007, nominacja do Oscara), stworzony został na zamówienie ducha dziejów, przez którego Wajda czuł się wyznaczony do wykonania zadania. Słowo „Katyń” jest w kulturze polskiej nie tylko symbolem tragedii związanej ze śmiercią dwudziestu kilku tysięcy zamordowanych polskich oficerów i nie tylko znakiem zbrodni stalinowskiej; jest także synonimem kłamstwa, którego uporczywość (falszywa wersja, mówiąca o hitlerowskiej odpowiedzialności za tę zbrodnię, obowiązywała w krajowym dyskursie publicznym niemal do samego końca komunizmu) łączyła się ze zbiorowym upokorzeniem Polaków, pozbawionych prawa do prawdy o własnej przeszłości. Prawdziwa opowieść o zbrodni katyńskiej miała odegnać to wieloletnie upokorzenie.

Wajda z dwu powodów czuł się zobowiązany do realizacji tej opowieści: jako narodowy artysta, który od pół wieku narzuca wyobraźni Polaków swoją wizję historii kraju, ale też jako syn jednej z ofiar zbrodni katyńskiej; chodziło o znalezienie takiej perspektywy, która by opowieść uczyniła definitywną dla odbiorców. Stąd w toku pracy nad scenariuszem, prowadzonej wspólnie z pisarzem Andrzejem Mularczykiem, wylaniał się stopniowo pomysł, by przewodniczkami w tym procesie dochodzenia do prawdy uczynić dwie kobiety, które mają najwięcej danych, aby uzyskać pewność. Logika fabuły prowadzi do pokazania zbrodni w finale, bo finałem jest odkrycie prawdy. Tym samym odtworzenie śmierci ojca (od strzału w tył głowy, w obu wariantach podpowiadanych przez znane dziś dokumenty: w piwnicach willi NKWD lub nad wykopanym rowem) stało się ostatnią sceną *Katynia*. Towarzyszy jej, jak modlitwa, *Requiem polskie* Krzysztofa Pendereckiego. Film zachęca jednak nie do nienawiści, a do dialogu. Przedstawia oprawców

jako ludzi bez twarzy, egzekutorów systemu stalinowskiego. Potwierdzają to reakcje widzów rosyjskich.

Inaczej traktował powrót do dziedzictwa nurtu Kazimierz Kutz: jakby niczego nie trzeba było zmieniać, jakby reżyser nadal czuł podobne zobowiązanie wobec swojej zbiorowości – do wciągania jej w gorący dialog na najbardziej ważkie dla jej bytu tematy. Nawet odległość między czasem akcji a premierą była podobna jak w Szkole Polskiej: premierę *Kanału* Wajdy wiosną 1957 roku dzieliło trzynaście lat od tragicznych wydarzeń powstania warszawskiego i wejście na ekrany dwóch filmów Kutza z 1994 roku – *Śmierć jak kromka chleba* i *Zawrócony* (drugi film dostał Grand Prix Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni) – oddzielało trzynaście lat od gorącego sezonu „Solidarności”, zakończonego 13 grudnia 1981 roku ogłoszeniem stanu wojennego. Właśnie w 1981 roku toczyła się akcja obu filmów; to zresztą jedyne filmy fabularne o sezonie „pierwszej Solidarności”, jakie powstały w ciągu tamtej dekady (dopiero na dwudziestopięciolecie związku pojawi się nowelowy film *Solidarność, Solidarność...*, 2005). Każdy z obu utworów reprezentuje inne podejście do tematu: pierwszy – heroizujące, drugi – szydercze.

Śmierć jak kromka chleba to film, do którego reżyser przygotowywał się przez lata: rekonstrukcja wypadków w kopalni „Wujek”, której górnicy zdecydowali się na strajk w proteście przeciw stanowi wojennemu; po trzech dniach strajku, 16 grudnia zaatakowani przez oddział ZOMO, postanowili się bronić i dziewięciu z nich poniosło śmierć. W rekonstrukcyjnym zamiarze film posuwał się do ascezy, skupiony na drobiazgowym opisie wypadków i ograniczający do minimum całą ikonografię i frazeologię czasu „pierwszej Solidarności”. Bowiem to nie Związek „Solidarność” buntuje się w *Śmierci jak kromka chleba*, buntują się Ślązacy, jak w dawniejszych, ludowych filmach Kutza, – *Sól ziemi czarnej* (1969) czy *Perła w koronie* (1971): przedstawiciele plemienia, które ma wszczępione przekonanie, że złu trzeba się przeciwstawić czynem. Reżyser zapłacił jednak pewną cenę za czystość i konstrukcyjną ascezę. Film, pozbawiony napięcia i emocjonalnej łączności z widownią, wyświetlany był przy pustych salach. Czas działa jednak na jego korzyść: dziś to patetyczne podzwonne dla mitu „Solidarności”. Odwrotnie w *Zawróconym*: ten utwór, hojnie nawiązujący do ikonografii epoki, bezpośrednio dyskutował z legendą „Solidarności”. Przyjmując punkt widzenia bezmyślnego prostaczka – uzmysławiał, jak łatwo było dać się uwieść barwej zewnętrznosci legendarnego sezonu, nie zdobywając się na prawdziwe wewnętrzne przeobrażenie.

Za szczególnie wypadek pracy żaloby uznać wypada proces, określane często, szczególnie na początku omawianego okresu, w czasie euforii „odzyska-

nia pełnej wolności” – „wywabianiem piałych plam”. Chodziło o wprowadzanie do zbiorowej świadomości, wreszcie bez jakichkolwiek cenzuralnych ograniczeń, wielu zjawisk z najnowszej historii Polski, które w epoce PRL-u stanowiły tabu, lub – zaklamywane – były terenem propagandy ideologicznej.

Prekursorskie ujęcie tematu Katynia stanowił, powstały z inspiracji Andrzeja Wajdy, dokument Marcela Łozińskiego *Las katyński* (1990, Prix Europa 1991). Punktem wyjścia filmu była podróż pociągiem do Kozielska rodzin polskich ofiar zbrodni, odkrywających, że nie tylko Polacy byli ofiarami stalinowskiego terroru: także Cyganie i Ukraińcy, Rosjanie i Łotysze... W fabule podobny temat podjął Robert Gliński, realizując *Wszystko, co najważniejsze...* (1992, Grand Prix w Gdyni) – autentyczną historię uwięzienia przez NKWD w wojennym Lwowie poety Aleksandra Wata z rodziną, a potem wywiezienia do Kazachstanu jego żony Oli i syna Andrzeja. Zarazem przedstawił historię uniwersalną, o uwikłaniu w komunizm dwudziestowiecznego intelektualisty, ale i o sile miłości, pozwalającej małżonkom przetrwać najtrudniejsze doświadczenia. Film unikał stereotypów narodowościowych, pokazał zesłanie do łagru jako doświadczenie duchowe, możliwe przez kontakt z obcością (zdjęcia kręcono w Kazachstanie), przez fakt zrównania w zesłańczym losie przedstawicielek różnych narodów i warstw społecznych.

Próbowano też w tym okresie na nowo, z dystansu lat i bez ideologicznych uprzedzeń, opowiedzieć o Holocauście. Zwieńczeniem tematu stał się jedyny film polski, który zaistniał w tym okresie w głównym nurcie światowego kina: *Pianista* (2002, Złota Palma w Cannes, Oscar za reżyserię, Cezar, BAFTA) Romana Polańskiego wg scenariusza Ronalda Harwooda, opartego na pamiętniku Władysława Szpilmana. Co prawda film zrealizowany został w koprodukcji z Francją, Anglią i Niemcami i mówiony jest po angielsku, ale nakręcony został w Warszawie przez polskiego reżysera pod opieką polskiego producenta wykonawczego Lwa Rywina, ze zdjęciami polskiego operatora Pawła Edelmana, z muzyką polskiego kompozytora Wojciecha Kilara, dekoracjami polskiego scenografa Allana Starskiego, a w dodatku zdaje sprawę z polskiego doświadczenia. Reprezentantem tego doświadczenia stał się pianista i kompozytor Władysław Szpilman (1911–2000), zamknięty wraz z rodziną w warszawskim getcie w listopadzie 1940 roku, utrzymujący się w nim z grania w kawiarniach, w sierpniu 1942 wyciągnięty na Umschlagplatzu z transportu do Auschwitz, od lutego 1943 ukrywający się w Warszawie, najpierw w mieszkaniach polskich przyjaciół, po powstaniu – samotnie w ruinach, wreszcie uratowany od śmierci głodowej przez oficera Wehrmachtu, kapitana Wilma Hosenfelda (Szpilman 2001; por. także Stachówna 2002, 160–163).

Drobiazgowo odtworzenie niesamowitych okoliczności, w których noszący nazwisko Szpilmana bohater filmu (amerykański aktor Adrien Brody) przeżył Zagładę, potrzebne było autorowi po to, by z całą emocjonalną pełnią dotarło do nas, widzów, to, co jest sensem *Pianisty*: że nawet przez najokropniejsze doświadczenie minionego stulecia, człowiek może przejść suchą nogą, nieskalany, czysty. Może ocaleć, bo uchroni go jego forma; byle ją mieć. Władysław Szpilman miał taką formę: wyobrażenie siebie jako pianisty. Ci, którzy pomogli mu się uratować, mieli swoje formy: aktora, konspiraatora, polityka. Samemu reżyserowi realizacja filmu pomogła przezwyciężyć osobistą traumę: przeżycia Zagłady w dzieciństwie, najpierw w krakowskim getcie, a potem pod opieką wiejskich rodzin w okolicach Krakowa².

Po 1989 roku kino polskie zaczęło też w inny sposób przedstawiać trudny problem relacji polsko-żydowskich, odsłaniając dramat nieczystego sumienia Polaków. Plebejska bohaterka filmu Jana Łomnickiego *Jeszcze tylko ten las* (1991) wypowiada całą litanie antysemickich uprzedzeń, a przecież naraża się na śmierć, ratując żydowską dziewczynkę, córkę swoich przedwojennych chlebodawców. W *Pożegnaniu z Marią* (1993) debiutanta Filipa Żylbera, swobodnej adaptacji klasycznego opowiadania Tadeusza Borowskiego (1948), w której dramat współodpowiedzialności z prozy pisarza zamienia się na dramat bezsilności młodych inteligentów (podkreślany przez niezapomniane solo na trąbce Tomasza Stańki) – granatowy policjant, swój chłop Cieslik, z bezmyślnym okrucieństwem zabija młodą Żydówkę, która uciekła z getta. Bohaterem godzinnego dokumentu *Miejsce urodzenia* (1992, Grand Prix Festiwalu w Marsylii, Don Kichot Polskiej Federacji DKF) Pawła Łozińskiego jest polski pisarz żydowskiego pochodzenia Henryk Grynberg, od lat żyjący w USA. Jesteśmy świadkami jego przyjazdu, w wiele lat po wojnie, do wsi Radoszyna na Mazowszu, w której jako dziecko ukrywał się w czasie okupacji z rodzicami i bratem; Grynberg wraca, by rozwiązać zagadkę ówczesnej śmierci swego ojca. Towarzyszymy dochodzeniu do rozwiązania tej zagadki, a na końcu – uczestniczymy w autentycznej scenie odnalezienia przez pisarza grobu ojca, z przechowaną w nim obok czaszki butelką na mleko; jakby film przerzucal pomost między dwoma momentami, odległymi o pół wieku. Problematyką relacji polsko-żydowskich w kontekście Zagłady zaczęła się też zajmować w tym okresie Agnieszka Arnold. W 2001 roku ukończyła dwuczęściowy dokument *Sąsiedzi*, w którym opowiedziała o mordzie, jakiego w lipcu 1941 roku dopuścili się Polacy na swych sąsiadach – Żydach

² Polański opowiedział swoją biografię w książce *Roman* (Polański 1989).

w Jedwabnem koło Łomży. Z jej wcześniejszego o dwa lata filmu *Gdzie mój starszy syn Kain?* dowiedział się o tej sprawie historyk Jan Tomasz Gross i zapożyczył od niej tytuł głośnej książki, która wywołała narodową debatę (por. Gross 2000, 15).

Najodleglejszą podróż w czasie odbyła Jolanta Dylewska (1958) jako autorka pełnometrażowego dokumentu *Po-lin. Okruchy pamięci* (2008). Tytuł jest określeniem Polski w języku hebrajskim, a dosłownie znaczy „tu się zatrzymamy”; jego ciepłe skojarzenia wyznaczają tonację całości. Większą część filmu stanowi montaż znalezionych przez reżyserkę amatorskich materiałów filmowych z okresu międzywojennego; polscy Żydzi przyjeżdżający w odwiedziny zza oceanu mieli z sobą kamery i filmowali krewnych ze sztetli; tej nostalgicznej rekonstrukcji bezpowrotnie przepadłej przeszłości towarzyszy – zaskakująco życzliwy – komentarz dzisiejszych mieszkańców polskich miasteczek, pamiętających dawną codzienność sztetli. Może to ten film najlepiej uświadamia ogrom straty, jaką ponieśliśmy.

Osobną grupę stanowią utwory rozliczające się z powojennym okresem Polski komunistycznej. Już w pierwszej połowie lat 90. powstały trzy wybitne filmy, których konstrukcja układała się w swoistą psychodramę, skłaniającą widzów do przeżycia na nowo własnego udziału w fenomenie, jakim był PRL. *Ucieczka z kina Wolność* (1990, Grand Prix pierwszego Festiwalu w Gdyni po 1989 roku) Wojciecha Marczewskiego stanowiła złożoną konstrukcję intertekstualną, opartą głównie na grze z powieścią Michaiła Bulhakowa *Mistrz i Małgorzata* (1940) i filmem Woody'ego Allena *Purpurowa róża z Kairu* (1985), dającą się odczytać jako uniwersalna opowieść o spóźnionej indywiduacji dojrzałego mężczyzny, który (w sugestywnej kreacji Janusza Gajosa) wstępował na drogę samopoznania. Ponieważ jednak bohater ten był cenzorem, i to dość wysokiej rangi, a akcja filmu toczyła się u schyłku PRL-u, film odczytywany był powszechnie jako metaforyczna przypowieść o transformacji ustrojowej, która wymaga umiejętności przebaczenia. Dramatyczne przeżycie na nowo własnego udziału w czasach PRL-u zaproponował też widowni Grzegorz Królikiewicz jako autor *Przypadku Pekosińskiego* (1993, Grand Prix w Gdyni). Tytułowy bohater, grający samego siebie – kaleka, alkoholik, niespełniony geniusz szachowy – odgrywa przed kamerą autentyczną psychodramę: kluczowe momenty jego życia zostają zainscenizowane, żeby pomóc mu odnaleźć siebie. Najbardziej dramatycznej okazji do ponownego przemyślenia własnego udziału w epoce PRL-u dostarczał trzeci z filmów: dokument Macieja J. Drygasa *Uśłyszcie mój krzyk* (1991, Felix dla najlepszego dokumentu europejskiego). To rzadki przypadek, kiedy filmo-

wiec – odkrywszy niezwykle zdarzenie – przywraca je zbiorowej świadomości. Cały świat słyszał o akcie samospalenia, jakiego 19 stycznia 1969 roku na placu Waława w Pradze dokonał dwudziestoletni student filozofii Jan Palach, żeby wstrząsnąć sumieniami Czechów; na pogrzeb Palacha przybyli z Zachodu obrońcy praw człowieka, poświęcano mu wiersze, miał nawet swoją planetę. O Ryszardzie Siwcu, sześćdziesięcioletnim księgowym z Przemyśla, który – na znak protestu przeciw wkroczeniu wojsk polskich do Czechosłowacji – podpalił się na oczach stu tysięcy ludzi podczas oficjalnej ceremonii dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie 8 września 1968 roku nie słyszał nikt; nie przerwano nawet uroczystości. Drygas przez szereg miesięcy zbierał dokumentację, aż trafił – wśród odrzuconych materiałów Polskiej Kroniki Filmowej – na siedmiosekundowe ujęcie płonącego mężczyzny. Reżyser umieścił to ujęcie na końcu filmu, trwające jednak dużo dłużej, rozfazowane na stole montażowym, pokazywane w zwolnionym tempie, w stopniowych przybliżeniach, połączone z partitą Pawła Szymańskiego – żeby widz (a każdy premierowy widz filmu miał za sobą doświadczenie życia w PRL-u) poczuł, że jest na Stadionie Dziesięciolecia i musi podjąć decyzję, jak się zachować.

Późniejszy dokument tego samego reżysera *Jeden dzień w PRL* (2005), mistrzowsko zmontowany z materiałów archiwalnych, stanowi syntetyczny portret PRL-u opracowany na przykładzie jednego dnia: 27 września 1962 roku (okres „kryzysu kubańskiego”). Oglądamy typowy dzień komunistycznej Polski: od nocnych obchodów milicji, poprzez poranny bieg ludzi do pracy, lekcje w szkołach i kolejki do sklepów, aż po wieczorne przeliczanie bilonu; a w ścieżce dźwiękowej – ilustrujące obraz materiały z epoki: sprawozdania informatorów, zażalenia kierowników sklepów, listy żon do więźniów... Całość układa się w obraz absurdu, niewuwzględniający faktu, że równocześnie w tym PRL-u toczyło się normalne życie. Rozliczeniowy klimat filmu zapowiada nowe „kino polityki historycznej”, rozwijające się w okresie prezydentury Lecha Kaczyńskiego (po 2005 roku). Filmy fabularne, portretujące autentyczne postaci bohaterskich Polaków opierających się reżimowi komunistycznemu – *Generał Nil* (2008) Ryszarda Bugajskiego o skazanym na śmierć przez sąd w 1952 roku generale Emilu Fieldorfie czy *Popietuszek. Wolność jest w nas* (2008) Rafała Wierzyńskiego o działającym w opozycji księdzu zamordowanym w 1984 roku – przyjmowały ton jednoznacznie oskarżycielski wobec komunistycznego państwa, które odeszło w przeszłość w 1989 roku.

Kino świadectwa

Kino, którego domeną jest zapis rzeczywistości, stanowiące główną siłę polskiej kinematografii w czasach Moralnego Niepokoju, w odmiennej sytuacji politycznej poszukiwało dla siebie nowej formuły. W normalnie funkcjonującym państwie demokratycznym opisem rzeczywistości zajmują się na co dzień powołane do tego media. Nawet film dokumentalny przestał konkurować w dziedzinie zapisu faktów z telewizyjnym *newsem*; nie wystarczy mu samo przedstawienie zdarzenia czy portret postaci. Dokumentalista szuka faktów, które dostarczyłyby mu okazji do metaforycznego uogólnienia, do przedstawienia rzeczywistości nie wprost. W omawianym okresie właśnie w obrębie kina dokumentalnego miały miejsce najciekawsze poszukiwania nowych sposobów artystycznego przedstawiania świata.

Najlepszego przykładu na nowe poczucie wolności dokumentalisty, dostarcza w tym okresie twórczość Marcela Łozińskiego. Niedawny filmowiec opozycyjny, zaangażowany w działalność podziemnej „Solidarności”, zaraz na początku nowych czasów wypełnił z nawiązką swe obywatelskie zobowiązania, zwłaszcza jako autor współprodukowanego z Francją cyklu *La Pologne comme jamais vue à l'Ouest* (1990) zderzający propagandowy wizerunek Polski komunistycznej z opowieściami działaczy podziemia. Teraz reżyser mógł się skupić na realizacji osobistych projektów, niepozbawionych wprawdzie treści społecznych, ale podporządkowanych problematyce uniwersalnej. Najpierw zwieńczeniem „polskiej szkoły dokumentu” stał się film *89 mm od Europy* (1992, Grand Prix w Oberhausen, Montrealu i Lipsku, nominacja do Oscara). To dwunastominutowy zaledwie opis jednego zdarzenia, błędnego z pozoru, w którym jednak – jak w przysłowiowej kropli wody – odbija się świat, a zwłaszcza jeden jego aspekt: symbolizowana przez tytuł (oznaczający różnicę między szerokością torów kolejowych w Europie i w Rosji) granica cywilizacji między Wschodem a Zachodem, między biednymi a bogatymi, między tymi, którzy już mają a tymi, którzy bezskutecznie do tego aspirują.

Temat bardziej jeszcze uniwersalny pojawia się w arcydziele Łozińskiego *Wszystko może się przytrafić* (1995, Złoty Smok w Krakowie, Grand Prix w San Francisco). Pomysł filmu opiera się na sytuacji podpatrzonej przez reżysera w trakcie spacerów z synkiem po warszawskim parku. Sześcioletni Tomaszek, dociekliwy i pozbawiony zahamowań, zaczepia starych ludzi i – zadając im dziecinne pytania – wciąga ich w rozmowy na tematy fundamentalne: o lęk przed śmiercią, albo o to, co jest w życiu naprawdę ważne. Sposób

filmowego przedstawiania tych zabaw odbiera im charakter zdarzenia z rodzinnej kroniki; bawiący się Tomaszek staje się figurą dziecięcej niewinności. Toteż w toku rozmów ze starymi ludźmi ów Niewinny Chłopiec staje się na oczach widza Małym Księciem, stopniowo, wraz z nabywanym doświadczeniem, tracącym niewinność. Chłopiec zaczyna rozumieć, że śmierć jest nieuchronna, że utrata bliskich czeka każdego, że los nie spełnia naszych dziecięcych oczekiwań i tylko od nas zależy, jak poradzimy sobie z tym niespełnieniem.

Rozbrat z „zaangażowanym dokumentem politycznym” nie okazał się jednak definitywny. W 2006 roku Marcel Łoziński ukończył po czterech latach pracy pełnometrażowy film *Jak to się robi*, obserwujący – na przykładzie praktyk „doradcy medialnego” Piotra Tymochowicza – mechanizm powstawania karier politycznych we współczesnej Polsce. Tym razem rolę „dającego impuls” rzeczywistości pośrednika odegrał dziennikarz „Gazety Wyborczej” Jacek Hugo-Bader, który sam wziął udział w szkoleniu socjotechnicznym prowadzonym przez Tymochowicza. Wniosek dający się wyciągnąć z filmu okazał się mocno przygnębiający: jesteśmy świadkami, jak z masowego castingu, w miarę selekcji, wykreowanym przez „doradcę” politykiem okazał się ten właśnie, który nie miał żadnych poglądów, miał za to najsilniejszą motywację do dorwania się do władzy.

W omawianym okresie powstawało u nas średnio ponad dwieście filmów dokumentalnych rocznie. Sukcesy odnosili przedstawiciele wszystkich pokoleń polskich dokumentalistów. Klasyk Kazimierz Karabasz nadal poszukiwał syntezy życia zbiorowości, odkąd jednak zaczął kręcić własnoręcznie kamerą cyfrową, jego filmy – jak *Spotkania* (2004) czy *Za rogiem, niedaleko...* (2005) – stawały się coraz bardziej osobiste, komentowane przez autora zza kadru, poddane swobodnej formule eseju. Wśród przedstawicieli średniego pokolenia osobną pozycję zajął Jacek Bławut, specjalizujący się w przedstawianiu ludzi znajdujących się w skrajnych sytuacjach życiowych. Przelomowym filmem w jego dorobku jest pełnometrażowy film *Nienormalni* (1990), usytuowany na pograniczu dokumentu i fabuły obraz grupy dzieci upośledzonych umysłowo. Osia „fabuły” jest orkiestra, jaką założył z ich udziałem nauczyciel muzyki, przedstawiciel reżysera; przebieg owej „fabuły” to proces stopniowego usuwania uprzedzeń między organizatorem „orkiestry” a jego podopiecznymi. *Szczer w koronie* (2005) to opowieść o drodze trzydziestoletniego alkoholika ku nieuchronnej śmierci, sygnalizowanej przez tytuł, oznaczający pijacką wizję deliryczną. Wśród młodszego pokolenia dokumentalistów jako „filmowiec codzienności” wyróżnił się syn Marcela, Paweł Łoziński, zwłaszcza jako autor dwóch filmów z 1999 roku: godzinnej

Takiej historii (Srebrny Smok w Krakowie, Złoty Gołąb w Lipsku) i 10-minutowych *Sióstr*. To portrety starych ludzi, kilkorga mieszkańców kamienicy na warszawskim Powiślu, ówczesnych sąsiadów reżysera; siłą filmu jest odbiorcze wrażenie uczestniczenia w życiu, zapisu trwania, kontynuowane przez reżysera w *Chemii* (2009, Srebrny Lajkonik w Krakowie), rejestrującej wyznania pacjentów kliniki onkologicznej.

Równocześnie omawiane lata to okres ekspansji dokumentu telewizyjnego nowego typu – konkurującego pod względem atrakcyjności z serialami czy głośnymi filmami fabularnymi, szukającego tematyki pozwalającej na spektakularną wizualizację wydarzeń i podkreślanie barwnych odrębności kulturowych. Synonimem takiego rozumienia dokumentu stała się u nas w latach 90. działalność Andrzeja Fidyka, który jako szef redakcji filmów dokumentalnych w pierwszym programie telewizji publicznej (1996–2004) rozwinął produkcję dokumentów atrakcyjnych dla masowej widowni i stworzył popularne cykle: „Czas na dokument”, „Miej oczy szeroko otwarte”. Sam jako dokumentalista podróżował po świecie, przywożąc tematy z Iranu – *Sen Staszka w Teheranie* (1993), z Rosji – *Rosyjski strip-tease* (1994) o tamtejszych przemianach obyczajowych po upadku komunizmu, z Indii – *Kiniarze z Kal-kuty* (1998) czy z Afryki – *Taniec trzciny* (2000) o epidemii AIDS.

Kinowa publiczność szuka jednak świadectwa swoich czasów przede wszystkim w filmach fabularnych. W dorobku rodzimych fabularzystów po 1989 roku wyraźnie wyróżnia się pod tym względem twórczość Krzysztofa Krauzego. Odrębność jego autorskiego spojrzenia zaczęła się krystalizować w filmie *Gry uliczne* (1996), nawiązującym do głośnej, do dziś nie do końca wyjaśnionej sprawy zamordowania w maju 1977 roku za działalność opozycyjną krakowskiego studenta Stanisława Pyjasa. Dwaj współcześni młodzi reporterzy prywatnej telewizji, przyjmujący zamówienie na materiał o tej śmierci, początkowo zdystansowani, stopniowo zaczynają identyfikować się ze swoim rówieśnikiem z innej epoki. Jednak opowieść o ich śledztwie, prowadzona w konwencji *political-fiction*, ma zimną urodę obcego ciała i przypomina jeszcze ćwiczenie stylistyczne.

Prawdziwym spełnieniem stał się dopiero *Dług* (1999, Grand Prix w Gdyni), najbliższy wymarzonej przez Krauzego formule „filmu społecznego”. Tu również punkt wyjścia stanowiło autentyczne wydarzenie, które wcześniej w przestrzeni publicznej pełniło tę samą funkcję, którą przewidział dla niego film: symptomu stanu etycznego społeczeństwa. Podwójna zbrodnia, dokonana w podwarszawskim lesie w marcu 1994 roku, kojarzona była początkowo – przez swoje okrucieństwo (ciała pozbawione były głów) –

z porachunkami rosyjskiej mafii. Tymczasem okazało się, że to dwaj młodzi warszawscy biznesmeni, wywodzący się z porządnych inteligenckich domów, pozbyli się w ten sposób swego – wymuszającego na nich spłatę nieistniejącego długu – dręczyciela i jego osobistego ochroniarza, choć planując zemstę nie przypuszczali, że będzie ona miała tak drastyczny przebieg. Film, opowiadany z wewnętrznego punktu widzenia, rekonstruował to zdarzenie w taki sposób, żeby to widzowie przejęli zmienne emocje bohaterów: najpierw euforia, jaką wywołuje ogrom wylaniających się przed nimi perspektyw, miesza się z lękiem, że jak się nie uda, zepchnięci zostaną na społeczne dno. Potem ta oscylacja między euforią a lękiem przeradza się w rosnący strach przed dręczycielem, który chce to wszystko im odebrać. Momentowi po zbrodni towarzyszy ulga, że tego strachu wreszcie się pozbyli; na koniec odzywa się sumienie.

Formułę *Długu* w znacznym stopniu powtórzył autor w późniejszym *Placu Zbawiciela* (2006, również Grand Prix w Gdyni), wyreżyserowanym wraz z żoną Joanną Kos-Krauze: znów zaczynem fabuły stało się zdarzenie kryminalne opowiedziane w gazecie. Tym razem historia prototypowa rozegrała się w spółdzielczym bloku na warszawskiej Woli, a jej zakończenie nie było aż tak tragiczne. Wspólne zamieszkiwanie pary małżonków z dwojgiem dzieci u matki męża okazało się tak udęczające, że żona – nie mogąc znieść domowej atmosfery – targnęła się na życie dzieci, a potem na swoje. Wszystkich troje jednak odratowano. Największe wrażenie na przyszłych autorach filmu zrobiła decyzja męża, który pod koniec procesu odwołał swoje wcześniejsze zeznania i wziął całą winę na siebie. Parze autorów zależało na tym, żeby o tych zwykłych ludziach opowiedzieć w sposób pozwalający widzowi brać ich historie do siebie, przepuszczać je przez własną wrażliwość, konfrontować z własnym doświadczeniem.

Pomiędzy dwoma filmami o zglobalizowanym świecie „płynnej nowoczesności”³ Krzysztof Krauze nakręcił swój najpiękniejszy i zarazem najbardziej nieoczekiwany film, rozgrywający się w czasach PRL-u i opowiadający – odwrotnie – o życiu twórczym, podporządkowanym jednemu zobowiązaniu: *Mój Nikifor* (2004, Grand Prix w Karlowych Warach). Film oparł na pomysłe konfrontacji dwóch malarzy, którzy żyli naprawdę. Pierwszy, popularnie nazywany Nikiforem Krynickim, choć w rzeczywistości nazywał się Epifan Drowniak, był lemkowski podrzutkiem, człowiekiem upośledzonym, który nie mówił, a belkotał. Ale to ten człowiek bez wykształcenia

³ Formuła polskiego socjologa Zygmunta Baumana; por. Bauman 2007.

namalował w swoim życiu około czterdziestu tysięcy obrazów i zaliczany jest do grona pięciu najwybitniejszych malarzy naiwnych w dziejach sztuki. Drugi, Marian Włosiński (wziął jeszcze udział w realizacji filmu, niedługo później zmarł), był absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 60. zatrudnionym na etacie plastyka w Dyrekcji Domów Zdrojowych w Krynicy. W swoim życiu namalował około piętnastu obrazów, które nie zdobyły niczyjego uznania. Spotkali się w 1960 roku; Nikifor wszedł wtedy do pracowni Włosińskiego i odtąd w niej malował. Akcja filmu obejmuje trzy miesiące roku 1960, w obrębie których to spotkanie jest punktem centralnym, potem kilka dni roku 1967, kiedy punktem kulminacyjnym jest ich wyjazd do Warszawy na wernisaż wystawy Nikifora w Zachęcie oraz scenę zapowiadającą śmierć Nikifora w roku 1968.

Tytuł filmu zrównuje te dwie postaci w hierarchii fabuły; podpowiada, że zobowiązanie każdej z nich jest równie ważne. Poświęcenie Włosińskiego, prowadzące do rozpadu własnej rodziny, ma aspekt psychologiczny, oscylując między ludzką *caritas* a podziwem człowieka pozbawionego talentu dla drugiego, prawdziwie utalentowanego. Ale ma także swój aspekt mistyczny; ów mierny malarz rozpoznaje w porę kogoś niezwykłego, komu warto poświęcić życie. Zobowiązaniem Nikifora (w genialnej kreacji Krystyny Feldman, 1916–2007, aktorki teatralnej, która dobiegając dziewięćdziesiątki zagrała tu swoją pierwszą w życiu filmową główną rolę) był jego talent, przez niego samego rozumiany jako dar od Boga.

Niezależnie od wszystkiego co powyżej, w obrębie „kina świadectwa” wyłonili się wyraźnie dwie grupy tematyczne, dwa wyzwania, które stanęły przed filmowcami. Pierwsze wiąże się ze światem ludzi odrzuconych przez nowy system, a jeśli nawet niedosłownie „odrzucenych”, to tych, którzy gorzej radzili sobie w warunkach kapitalistycznej gospodarki. Problemy te wiążą się ze szczególną sytuacją Polski jako kraju postkomunistycznego, który wybrał drogę „terapii szokowej”, przybliżającej społeczeństwo do normalnego funkcjonowania w ramach gospodarki rynkowej, ale narażającej zarazem całe grupy społeczne na sytuacje traumatyczne. Naturalną koleją rzeczy, filmowcy starali się zająć stanowisko w tej sprawie.

Pierwszym reżyserem, który podjął tę problematykę w filmie fabularnym był debiutant ze Śląska Michał Rosa. Bohaterami i zarazem wykonawcami głównych ról w jego debiucie, *Gorący czwartek* (1994, TV), byli chłopcy z patologicznych rodzin Górnego Śląska. Reżyser poznał ich jako uczniów szkoły specjalnej i pokazał ich tryb życia, podobny do obyczajów dzikich plemion. Wymowa filmu nie była jednak jednoznacznie czarna. W małych

dzikusach tliło się człowieczeństwo; ich rodzice mimo trudnych warunków życia starali się wpoić im rozróżnienie między dobrem a złem. Rozróżnienie to znika w filmie Roberta Glińskiego *Część, Tereska!* (2001, Nagroda Specjalna Jury w Karlowych Warach, Grand Prix w Gdyni). Film, utrzymany w konwencji paradokumentu, ukazywał fenomen zła, jakie rodzi się w niczym się niewyróżniającej dziewczynce, piętnastolatce z blokowiska. Tereskę otacza względna normalność ludzi i instytucji: dyrektorka technikum rozumie jej aspiracje, opiekun kościelnego chóru jest jej życzliwy, rodzice kochają ją na swój sposób. Ale oni wszyscy są nie dość dobrzy, a oferowane przez nich wzorce – za mało atrakcyjne, by przezwyciężyć wzory kultury popularnej, promującej tandetę, agresję i mierność.

W obrębie kina dokumentalnego specjalistkami od tematyki ludzi najuboższych, odrzuconych przez nowy kapitalizm, stały się kobiety. Obiektywnie, jakby nie zajmując stanowiska, tematyką tą zajmuje się od lat Ewa Borzęcka. W *Trzynastce* (1996, Grand Prix Festiwalu na Bornholmie) przedstawia codzienne życie mieszkanki wsi na południu Polski, samotnie wychowującej swoich trzynastcioro dzieci. W *Arizonie* (1997, Złoty Lajkonik w Krakowie) ukazuje pozbawione perspektyw życie bezrobotnych mieszkańców dawnego Państwowego Gospodarstwa Rolnego w Zagórkach koło Słupska, nieprzystosowanych do życia w zmienionych warunkach; tytułowa „arizona” to nazwa najtańszego wina, którego mieszkańcy wioski używają od rana jako sposobu ucieczki od rzeczywistości. Bohaterowie są więc często podpiści, klną i belkocą, budzą raczej odrazę niż współczucie, a że nieraz popisują się przed kamerą, świat tych filmów może sprawiać wrażenie spreparowanego „spektaklu nędzy”. Z wyraźną solidarnością dla pogrążonych w biedzie bohaterów przedstawia podobne tematy Lidia Duda w filmach *U nas w Pietraszkach* (2002) czy *Herkules* (2005), których nastoletni bohaterowie pomagają swym bezrobotnym rodzicom utrzymać się na powierzchni, ale też otaczani są przez nich miłością.

Drugi temat, nieraz krzyżujący się z powyższym, to wkraczanie w życie przedstawicieli dwóch nowych generacji Polaków. Stosunkowo silną więź generacyjną odczuwają przedstawiciele tzw. pokolenia '89, urodzeni w latach 1965–1974, wkraczający w dorosłe życie w momencie przelomu ustrojowego i z natury rzeczy angażujący się wówczas w sprawy publiczne. Po nich wchodziły w życie „dzieci wolnego rynku”, z roczników 1975–1984, dla których nowy kapitalizm był oczywistością, od początku bardziej pragmatyczni. Te dwie generacje doczekały się swoich filmowych portretów, zrealizowanych przez reżyserów-rówieśników.

Utworki reprezentatywne dla doświadczeń pokolenia '89, takie jak *Patrzę na ciebie, Marysiu* (1999) Łukasza Barczyka, *Portret podwójny* (2001) Mariusza Fronta czy *Moje pieczone kurczaki* (2002, TV) Iwony Siekierzyńskiej, mają wspólne cechy: autor umieszcza się blisko bohaterów, identyfikując się z ich światem. Bohaterowie dystansują się wobec proponowanego im „wyścigu szczurów”, czy też raczej – jak dzieje się z ich młodszymi odpowiednikami z amerykańskiego „pokolenia X” – w ich programie dostrzec można napięcie między *yuppiżmem* (czyli konsumerskim trybem życia) a *x-izmem* (Brzozowska 2005, 13). W każdym ze związków kobieta jest stroną silniejszą.

„Pokolenie 2000” jest bardziej egocentryczne (choć realizację osobistych aspiracji uważa za „niekonieczną”), unika sytuacji rywalizacyjnych, za ważny składnik wzoru osobowego uważa „odporność i pogodę ducha” (por. Świada-Ziemia 2000, zwłaszcza 518–536). Jego konsekwentnym filmowym wyrazicielem stał się Przemysław Wojcieszek. Bohater jego kinowego debiutu *Głośniej od bomb* (2001), dwudziestoletni mechanik samochodowy z małej przemysłowej miejsciny (to stały „punkt obserwacyjny” reżysera), ale o wyrafinowanych potrzebach, przekonuje swoją dziewczynę, żeby nie wyjeżdżała do Ameryki, jak każą jej rodzice, ale została z nim razem, na miejscu. Kolejne warianty tej ujmującej postaci, pozbawione jednak jej świeżości, powracają w następnych filmach reżysera, jak *W dół kolorowym wzgórzem* (2004), czy w *Moim mieście* (2002, TV) Marka Lechkiego. Już jednak w świetnie przyjętej *Odzież do radości* (2005), wypowiedzi pokoleniowej trojga reżyserów jeszcze młodszych, Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa, każda z trzech nowel kończy się tak samo: dwudziestoletni bohaterowie po niepowodzeniach w kraju decydują się na emigrację zarobkową i w ostatniej scenie filmu spotykają się w autobusie do Londynu.

Autorzy dawni i nowi

Niezależnie od scharakteryzowanych powyżej kierunków i pól zainteresowań, kino polskie współtworzyli w omawianym okresie rozpoznawalni przez publiczność autorzy, którzy dorobili się swojego stylu i własnego kręgu odbiorców. Jedni, pracujący od lat, zdołali zyskać międzynarodową sławę; inni dopiero w ostatnich latach wypracowują sobie ten autorski status. W omawianym okresie wyróżnić można trzy podstawowe strategie autorskie: fabulatora, mitobiografa i artysty.

Dwie cechy są najbardziej istotne dla filmów tworzonych przez „fabulatorów”: po pierwsze, świat przedstawiony w ich filmach niezależny jest od aktu opowiadania, obserwujemy więc zdarzenia tak, jakby działy się naprawdę; po drugie, widz (choć świadomy, że ogląda aktorów) zachęcany jest do tego, by „dociekać znaczeń tekstu, jakim okazało się życie” (por. Czaplński 1997, 115–138). Najwybitniejszym przedstawicielem tej strategii był Krzysztof Kieślowski, który wyjątkowy autorski status zapewnił sobie w okresie poprzednim. Światowy sukces *Dekalogu* otworzył przed nim dostęp do wielkich międzynarodowych produkcji. Kieślowski podjął to wyzwanie, trochę po to, by otworzyć zwolnione przez siebie pole młodym reżyserom, co w trudnej sytuacji produkcyjnej początku dekady nie było bez znaczenia, trochę dlatego, że kusilo go znalezienie takiego języka audiowizualnego, który pozwoliłby nawiązać kontakt z wielką widownią. I wygrał. Realizując w pierwszej połowie lat 90. swoje cztery międzynarodowe filmy, zdobył renomę czołowego filmowca europejskiego, idealnie trafiającego w potrzeby odbiorców na całym świecie. Wszystkie cztery filmy powstały z inicjatywy Kieślowskiego, według scenariuszy, które napisał z Krzysztofem Piesiewiczem, były też współprodukowane przez jego polskie Studio „Tor”. Wprawdzie więc tylko dwa z nich miały nasz kraj za teren akcji, a język polski zajmował w nich jeszcze mniejszy procent, to jednak należą one do historii polskiego kina; choć trudno nie dodać, że w okresie premier ranga filmów Kieślowskiego była we Francji relatywnie wyższa niż w naszym kraju, gdzie jego nowe filmy uznawano często za estetyczne igraszki, obliczone na sukces.

W *Podwójnym życiu Weroniki* (1991, nagroda aktorska dla Irène Jacob i nagroda FIPRESCI w Cannes) centralny motyw „drugiego życia”, sobowtóra, który za nas, w naszym imieniu, bierze na siebie inny, trudniejszy wariant egzystencji, podejmując do końca całe ryzyko losu (jak polska Weronika z perspektywy francuskiej Véronique) albo decydując się na „długie trwanie” w codzienności (jak Francuzka – z punktu widzenia Polki), stanowił oryginalną propozycję mówienia o duchowości językiem kina. Zarazem za pomocą tego podwojenia film konfrontował modele obyczajowe obu krajów, z których jeden – ojczyzna reżysera – powracał właśnie do Europy. Scena na krakowskim rynku, w której uczestnik manifestacji studenckiej potraçał Weronikę, uniemożliwiając jej spotkanie z sobowtórem (Véronique była tam właśnie z wycieczką), była widowym znakiem rozstawania się reżysera z tematyką społeczną.

Kolejne trzy filmy składały się na trylogię *Trzy kolory* (1993/1994); każdy z jej członów, jak wcześniej odcinki *Dekalogu*, miał zachęcić odbiorców do rozważań nad pewnym problemem z kręgu tradycji europejskiej, symboli-

zowanym przez jeden z trzech kolorów francuskiej flagi. Zrealizowany we Francji *Niebieski* (Złoty Lew w Wenecji, jeden z najwyżej cenionych w świecie filmów Kieślowskiego) – historia kobiety (Juliette Binoche), która odsuwa się od życia po tragicznej śmierci męża (słynnego kompozytora) i córeczki, a potem do życia powraca – proponował refleksję nad pojęciem Wolności. Polski *Biały* (Srebrny Niedźwiedź w Berlinie) – opowieść o skromnym fryzjerze Karolu, który zostawał wziętym biznesmenem – kazał zastanawiać się, czy respektujemy Równość. Nakręcony w Szwajcarii *Czerwony* (nominacja do Oscara) – obraz platonicznego związku uczuciowego, jaki rodzi się między starym, cynicznym sędzią (Jean-Louis Trintignant) a młodą, niewinną modelką (Irène Jacob) – rozważał aktualność Braterstwa. W ramach lektury autotematycznej postać Sędziego można potraktować jako reprezentanta autora filmu, artysty: ukrytego reżysera wydarzeń, wiedzącego o ludziach coś, do czego nie lubią się przyznawać. W ramach interpretacji religijnej Sędzia odczytywany bywa jak figura stwórcy zostawiającego znaki, pomagające ludziom trafić na właściwą drogę, niemogącego jednak odwrócić wyroku losu. Amerykańska badaczka Annette Insdorf zauważyła podobieństwo tej postaci do Prospera z *Burzy* Szekspira: obaj są samotnymi mężczyznami, pielęgnującymi swe urazy i posiadającymi zdolności prorocze; burza rozpętana przez każdego z nich ma przywrócić zakłócony ład świata. Nie przypadkiem *Czerwony* stał się, jak *Burza*, ostatnim dziełem swego twórcy (Insdorf 1999; por. także Amenacer 2006). Sam reżyser, zmęczony trybem życia światowego artysty, ogłosił, że przestaje robić filmy. Jego przedwczesna śmierć, w marcu 1996 roku, nie pozwoliła na zweryfikowanie tej zapowiedzi.

Najbliższy twórczości Kieślowskiego był w tych latach jego starszy kolega, Krzysztof Zanussi, zwłaszcza jako twórca telewizyjnego cyklu ośmiu *Opowieści weekendowych* (1995–2000), współczesnych „historii moralnych”, a także jako autor filmu *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000, Grand Prix w Moskwie i Gdyni), którego bohater, sześćdziesięcioletni lekarz (Zbigniew Zapasiewicz), samotny cynik, dowiadując się pewnego dnia o nieuchronnym wyroku w postaci zaawansowanego raka płuc, przewartościowuje swoje dotychczasowe oceny, nawiązuje przyjaźnie, odzyskuje wiarę. Za kontynuatora Kieślowskiego trzeba też uznać ulubionego wykonawcę jego wczesnych filmów, Jerzego Stuhra, który teraz – śladem wielu aktorów europejskich – sam zajął się reżyserią, grając zarazem w swoich filmach główne role (z wyjątkiem *Korowodu*, gdzie ograniczył się do autoironicznego epizodu rektora); w *Historiach miłosnych* zagrał aż pięć ról, za które był nominowany do Felixa. Raz nawet Stuhr bezpośrednio nawiązał do twórczości przyjaciela,

reżyserując w 2000 roku dawny scenariusz Kieślowskiego *Duże zwierzę* (Nagroda Specjalna Jury w Karlowych Warach) wg noweli Kazimierza Orlosia *Wielbłąd* (1972), niedopuszczony niegdyś do realizacji – teraz przekształcony w przypowieść, nawiązującą do klimatu czarno-białego kina lat 60. Zarazem jego twórczość układa się w oryginalną wypowiedź na temat kondycji i nowych zobowiązań współczesnego inteligenta, zawartą w autorskich filmach: *Spis cudzołóżnic* (1994), *Historie miłosne* (1997, Grand Prix w Gdyni, Nagroda FIPRESCI w Wenecji), *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), *Pogoda na jutro* (2003) i *Korowód* (2007).

Wśród reprezentantów tej strategii debiutujących w nowym tysiącleciu warto wymienić: Piotra Trzaskalskiego, którego *Edi* (2002) pod powierzchnią fabuły o dwójce zbieraczy złomu kryje przypowieść o radości ofiarowywania siebie innym, a także *Zmruż oczy* (2002, Nagroda FIPRESCI w Mannheim) Andrzeja Jakimowskiego, będące przypowieścią o byłym nauczycielu, który przeniósłszy się na odludzie, prowadzi z miejscowymi ludźmi sokratyczne ćwiczenia w samopoznaniu.

Kategorię mitobiografii też zapożyczam z literaturoznawstwa. Niektórzy autorzy, wzorem pisarzy, snują przed widzami opowieści mające wyraźny związek z ich własną biografią, a więc uwierzytelnione przez ich osobiste doświadczenie. Ich postawa prowadzi do przetwarzania życia w kino oraz do kreacji mitologii prywatnych, stąd nazwać ich można mitobiografami (por. Czapliński 1997, 205).

W pierwszej fazie okresu najciekawszym przedstawicielem tej strategii był Andrzej Kondratiuk. Odkąd zamieszkał wraz z żoną, aktorką Igą Cembrzyńską, we własnym domu na wsi, w Gzowie koło Serocka, jego filmy układały się w kształt paraautobiograficznego kina prywatnego, w którym małżonkowie kreują samych siebie (czy ostrożniej: dwoje podobnych do nich artystów), a autor – pełniący większość funkcji realizacyjnych – wypowiada się wprost, we własnym imieniu. Dotyczy to zwłaszcza tzw. tryptyku gzowskiego – *Cztery pory roku* (1984), najbardziej udane *Wrzecziono czasu* (1995), *Słoneczny zegar* (1997); to zapis doświadczenia kilkunastu lat życia, przebrany za filmowy pamiętnik, który można obejrzeć w ciągu kilku godzin.

W drugiej fazie okresu czołowym przedstawicielem tej strategii stał się bardziej autoironiczny od swego poprzednika Marek Koterski. Wszystkie jego filmy mają podobną konstrukcję: są rozpisany na obrazy groteskowymi monologami, operującymi świetnie podsłuchaną potoczną polszczyzną i portretującymi, z ekshibicyjną dosadnością, współczesnego człowieka (Polaka, inteligenta ukształtowanego w PRL-u, dodajmy) – zgorzkniałego, o zredukowanym życiu duchowym, niezdolnego do nawiązania bliskich

związków z innymi. Ten bohater narodził się w filmie *Dom wariatów* (1984), a w latach 90. reżyser dwukrotnie tworzył jego nowe warianty, w komediach *Nic śmieszniejszego* (1995) i *Ajlawiu* (1999). Prawdziwe spełnienie przyniósł Koterskiemu *Dzień świra* (2002, Grand Prix w Gdyni), w którym pierwszoosobowa konstrukcja, podporządkowująca całość obrazu wewnętrznej perspektywie bohatera, staje się formą idealnie przystającą do treści, a film dodatkowo unosi w górę kreacja Marka Kondrata.

Spśród nowych autorów konsekwentnym realizatorem tej strategii, który szybko zdobył odrębną pozycję w polskim kinie, stał się Jan Jakub Kolski. W całej serii filmów – *Pogrzeb kartofla* (1990), *Pograbek* (1992, TV), *Jańcio Wodnik* (1993), *Cudowne miejsce* (1994), *Grający z talerza* (1995), *Szabla od Komendanta* (1995), *Historia kina w Popielanach* (1998, Grand Prix w Gdyni), *Jasminum* (2006) – stworzył własny autorski świat (nazwany przez widzów, od tytułu najlepszego z jego filmów, Jańciolandem). Alegoryczne przypowieści Kolskiego (który jest też pisarzem), bliskie formuły ludowego moralitetu, nawiązujące do latynoamerykańskiego realizmu magicznego, rozgrywają się zwykle w tym samym płaskim wiejskim pejzażu, z domem, polem i odsłoniętym horyzontem, skłaniającym bohaterów do etycznego maksymalizmu.

Strategię mitobiografa zaczęli też z powodzeniem uprawiać dokumentaliści. Marcin Koszałka zadebiutował jako autor odważnego półgodzinnego filmu telewizyjnego *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999); odsłonił w nim codzienne piekło życia rodzinnego na przykładzie obrazu własnej rodziny: z sobą samym wciąż mieszkającym z rodzicami i „toksyczną matką”, która – choć niewątpliwie kocha swego dorosłego syna – dręczy go zarazem nieustannym potokiem pretensji. Po pięciu latach nakręcił kontynuację, *Jakoś to będzie* (2004), pokazując rodzinę podwojoną, bo z udziałem własnej żony i córeczki. Okazało się, że co prawda pewne złe wzory zostały przez bohatera przeniesione z domu rodzinnego do małżeństwa, ale zarazem ta świadomość pomaga je przezwyciężyć. Dla Malgorzaty Szumowskiej granicznym przeżyciem stały się zgony dwojga rodziców, następujące jeden po drugim w ciągu miesiąca: w styczniu 2004 zmarła matka, znana pisarka Dorota Terakowska, w lutym – dziennikarz i dokumentalista Maciej Szumowski, który nie wytrzymał śmierci żony. Córka odpowiedziała na to filmami dokumentalnymi: *Mój tata Maciek* (2005) o ojcu i *A czego tu się bać?* (2006) o rytuałach śmierci kulturowanych na Mazurach, a potem filmem fabularnym *33 sceny z życia* (2008, Srebrny Lampart w Locarno) z niemiecką aktorką Julią Jentsch – o trzydziestoletniej reżyserce, której w ciągu miesiąca umiera dwoje rodziców. Ten ostatni film, mówiący o śmierci w sposób naturalny, bez zadęcia,

może stać się w kinie polskim nowym słowem. Jego nieoczekiwanym sprzymierzeńcem stał się film mistrza, *Tatarak* (2009) Andrzeja Wajdy, dodający do fabuły zaczerpniętej z klasycznego tytułowego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza (1958) wyznanie aktorki Krystyny Jandy, opowiadającej o śmierci męża, operatora Edwarda Klosińskiego, w styczniu 2008.

Określenie trzeciej strategii, „artyści”, jest o tyle niezręczne, że może sugerować fałszywe rozróżnienie na „artystów” omawianych dalej i „nieartystów”, którymi zajmują się w innych partiach rozdziału. To byłoby oczywiście nieporozumienie. Tutaj zajmują się autorami, których autorskość nie polega na opowiadaniu własnych fabuł (często mamy tu do czynienia z kinem afabularnym) ani na opowiadaniu o sobie, lecz na pewnym niepowtarzalnym sposobie artystycznej organizacji materiału.

Przypadek graniczny stanowi kino Andrzeja Barańskiego. Kiedy w pierwszej dekadzie twórczości, w latach 70., reżyser ten, opierając się na własnych scenariuszach, odtwarzał różne etapy własnego życia, uprawiał „strategię mitobiografii”. Potem zarzucił to całkowicie, wyrażając siebie poprzez opowieści o biografii innych ludzi, szukając materiału w pamiętnikach bądź w prozie artystycznej, manifestującej postawę kronikarza lub świadka (por. Jagielski 2007, 175). Najważniejsze stało się dla niego tropienie ukrytej cudowności każdej chwili, bez względu na to, czy – jak w filmie *Nad rzeką, której nie ma* (1991) wg opowiadań Stanisława Czyczy – odtwarza młodość przeżyta w latach 60., czy – jak w *Dwu księżyczkach* (1993) według prozy Marii Kuncewiczowej rekonstruuje przedwojenne wakacje w Kazimierzu nad Wisłą, czy – jak w filmie *Parę osób, mały czas* (2005) wg *Dziennika we dwoje* (1992) Jadwigi Stańczakowej (pisanego, jak podpowiada tytuł, wspólnie – z poetą Mironem Białoszewskim) przedstawia „życie bohemy czasów gierkowskich” (*Cichością krzyknąłem*).

Podobną indywidualnością autorską jest Dorota Kędzierzawska, którą różni od Andrzeja Barańskiego większa asceza formy (autorka włącza kamerę wtedy, kiedy klasyczni reżyserzy ją wyłączają) i posługiwanie się w scenariuszach autentycznymi historiami, docierającymi do niej ze świata. Inspiracją debiutu, *Diabły, diabły* (1991) – prawie pozbawionej słów serii obrazów o fascynacji dwunastoletniej dziewczynki przybyłym do miasteczka taborem Cyganów – była zasłyszana w pociągu opowieść pewnego księdza, który przepędził Cyganów przy pomocy sikawki strażackiej (*Sama nie wiem, dlaczego*). Również pomysły następnych filmów – *Wrony* (1994, poczynając od niego stałym, ważnym współpracownikiem autorki stał się operator Arthur Reinhart) o porwaniu kilkuletniej dziewczynki przez większą, dziewięcioletnią, *Nic* (1998) o doprowadzonej do ostatecznej rozpaczki żonie, matce troj-

ga dzieci, która zabiła, zaraz po urodzeniu, swoje czwarte dziecko, *Pora umierać* (2007, z nagrodzoną w Gdyni kreacją Danuty Szaflarskiej, dawno po dziewięćdziesiątce) o staruszce buntującej się przeciw marginalizowaniu starości – brały się zwykle z *faits-divers*.

W tej kategorii najbardziej oczywiste jest miejsce Lecha J. Majewskiego. To prawdziwy *poeta doctus*, „artysta totalny”: poeta, prozaik, malarz, muzyk, reżyser teatralny i operowy, performer, od czasu do czasu reżyserujący też filmy, zawsze związane z sąsiednimi dziedzinami sztuki. Jego najbardziej udanym filmem jest esej poetycki *Wojaczek* (1999), operujący wprawdzie faktami z biografii Rafała Wojaczka, „poety przekłętego” epoki PRL-u, ale daleki od jakichkolwiek konwencji „filmu biograficznego”; podobnie jak *Angelus* (2001), opowiadający o tzw. Grupie Janowskiej mistycyzujących „malarzy niedzielnych” ze Śląska. Zrealizowany w koprodukcji z Włochami i Wielką Brytanią *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003) wynikał z kolei z wieloletniej fascynacji reżysera tytułowym obrazem Hieronima Boscha, ale też z jego osobistego doświadczenia śmierci bliskiej mu osoby.

Tutaj jest też miejsce dla dwóch najwybitniejszych dziś twórców polskiej animacji. Zdumiewający był sam pomysł adaptowania środkami filmu animowanego tak fundamentalnej powieści, jak *Zbrodnia i kara* (1866) Fiodora Dostojewskiego, której podjął się Piotr Dumala w półgodzinnym (a realizowanym samodzielnie przez wiele lat) filmie pod tym tytułem (2000). Choć sama zbrodnia oddana została środkami kina animowanego w sposób niezwykle ekspresyjny, to fabuła powieści przelożona została na dramat losu mordercy; najbardziej zapamiętuje się z filmu nieobecną w powieści postać tajemniczego starca, oznaczającą prawdopodobnie Raskolnikowa po latach, żyjącego ze świadomością winy. Zwieńczeniem autorskich poszukiwań Jerzego Kuci stał się 16-minutowy film *Strojenie instrumentów* (2000). Jak zwykle u tego autora, jest to seria obrazów oddających „przedwerbalne stany świadomości”, okruszki wyobrażeń i wspomnień. Rama fabularna – jazda motocyklem bohatera, mieszkańca wielkiego miasta, do miejsca dzieciństwa – jest zarazem podróżą odbywaną w głąb świadomości, a finałowy obraz, który wylania się z serii przekształceń plastycznych, to wizerunek zabawki dziecinnej, małego konika.

Kino popularne

W omawianym dwudziestoleciu cztery gatunki filmowe miały kolejno swoje okresy świetności. Na początku – kino sensacyjne, którego rodzima

odmiana zyskała miano „kina bandyckiego”. Jednym ze zbiorowych przeświadczeń, które funkcjonowały w życiu publicznym w pierwszym okresie po transformacji, był „mit przelomu”: ludzono się, że wraz z upadkiem komunizmu tworzy się nowa sytuacja kultury, której kształt trudno na razie przewidzieć. To w ramach tego złudzenia nastąpiło pozorne przeorientowanie się polskiego kina początku lat 90.: dość problematyki narodowej, dość historii, która w rodzimym wydaniu i tak staje się martyrologią; skoro publiczność wybiera amerykańskie kino sensacyjne, to i polscy filmowcy będą dla niej teraz robić takie kino. Inna sprawa, że przezwanie tego gatunku przez krytyków pogardliwym mianem „kina bandyckiego” wyrażało obawę, że w jego realizacjach więcej pojawia się epatowania złymi stronami nowej polskiej obyczajowości niż zabawy konwencjami, podpatrzonymi w kinie hollywoodzkim.

Najczystszy przykład gatunku stanowiły trzy pierwsze filmy Władysława Pasikowskiego: *Kroll* (1991), przebój tych lat *Psy* (1992) i znacznie mniej udany sequel *Psy 2. Ostatnia krew* (1994), wszystkie ze zdjęciami Pawła Edelmana i muzyką Michała Lorenca. To w tych utworach reguły amerykańskiego filmu policyjnego (w wersji najbliższej kinu lat 70.) zostały skrzyżowane z obserwacją rodzimej rzeczywistości, jej niepowtarzalnym językiem i klimatem. Zwłaszcza w *Psach* radził z tym sobie autor sprawnie, łącząc dynamikę intrygi z powiedzonkami, które z dnia na dzień przeszły do języka potocznego, jak „nie chce mi się z tobą gadać”, „bo to zła kobieta była” (Franz o bylej żonie) czy „my, Psy, musimy trzymać się razem”. Pozostałe filmy tej grupy krzyżowały się z innymi odmianami gatunkowymi: realistycznym filmem obyczajowym – *Balanga* (1993) Łukasza Wyleżalka, filmem młodzieżowym – *Młode wilki* (1995) Jarosława Żamojdy, bądź były pastiszową postmodernistyczną hybrydą – *Tato* (1995) i *Sara* (1997) Macieja Ślesickiego. Z filmami tymi, jak przystało na kino popularne, kojarzona była stała grupa aktorów, uosabiająca „typy” tego kina, będące różnymi wariantami przystosowywania się mężczyzn do bezwzględnych reguł gry w nowej rzeczywistości: chamsko-prymitywne, swojsko-żartobliwe, cyniczne... Niektórzy z tych aktorów – jak Cezary Pazura rolą brutalnego kaprała Wiadernego w *Krollu* – zaistnieli w świadomości widowni wraz z tym kinem; inni – jak Marek Kondrat, niegdyś specjalizujący się w rolach delikatnych młodzieńców przeżywających inicjację, teraz kreujący przeciwnika Lindy w *Psach* – przeobrażali swój wizerunek.

Szczególnie symptomatyczna była aktorska ewolucja Bogusława Lindy. Jeszcze niedawno protagonista opozycyjnych filmów sezonu „Solidarność”, utożsamiany z postacią inteligentnego buntownika – od połowy lat 80.

zaczął wcielać się w postaci zgoła odmienne: ubeków, bandytów i gwałcicieli. Szczytowym punktem tej ewolucji „typu” Lindy (nazywanego „Bogie”, nie tylko od imienia Boguś, ale i od Humphreya Bogarta) była główna rola Franza Maurera w *Psach*. Z pozoru postać ta była konsekwentnym wyrazem nowego, nihilistycznego wizerunku aktora, będącego wyrazem „mitu przełomu”. Jego najbardziej prymitywnym wyrazem stała się zamiana dawnego etosu inteligenckiego na nowy, trywialny kult pieniądza, gorzej nawet: fascynację nowymi fortunami, opartymi na oszustwach wykorzystujących nienadążanie prawa za zmianami. Bohaterowie *Psów* szokowali tym nowobogackim stylem życia, wyrażając równocześnie pogardę dla dawnych złudzeń, w tym – dla mitologii polskiego kina. Po latach Linda zagrał księdza Robaka, czyli bohatera romantycznego *Pana Tadeusza*, zaś formuła filmów bandyckich – wraz z krzepnięciem rodzimej demokracji – wyczerpała się, zastąpiona przez pastisze.

W połowie lat 90., kiedy Polacy zaczęli oswajać się z nową rzeczywistością, najpopularniejszym gatunkiem stała się komedia. Symptomaticznie tego zwrotu był powrót do formy mistrza komedii z poprzedniej dekady, Juliusza Machulskiego, który najpierw odniósł sukces postmodernistyczną parodią kryminału *Girl Guide* (1995, Grand Prix w Gdyni). Komediovym przebojem dekady stał się jego *Kiler* (1997), idący jeszcze dalej w stronę parodii filmu sensacyjnego i kontynuowany przez sequel *Kiler-ów 2-óch* (1999). Bohaterem tytułowym był poczciwy taksówkarz (życiowa rola Cezarego Pazury), który – wzięty przypadkiem za płatnego mordercę – nie tylko nie rezygnował z tej nowej roli, ale z powodzeniem wykorzystywał ją dla celów dobroczynnych. Na sukces filmu złożyła się zarówno warsztatowa zabawa z konwencją, jak i bogactwo obserwacji, przekazywanej jakby mimochodem: radość, jaką przynoszą nowe role społeczne, zastępowała powoli społeczną frustrację.

Na przełomie dekad, gdy Polacy zaczęli się intensywnie dorabiać, wiodącą pozycję zdobyły nieoczekiwanie widowiskowe adaptacje literatury narodowej. Seria ta rozpoczęła się od dwóch sukcesów. Obok omówionego już *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy wielkie powodzenie u publiczności zdobyła dokonana przez Jerzego Hoffmana adaptacja *Ogniem i mieczem* (1999) Henryka Sienkiewicza, wieńcząca ekranową trawestację *Trylogii*, uwielbianej powieści historycznej z końca XIX wieku; osiem milionów widzów w czasie pierwszego roku wyświetlania filmu w kinach to był swoisty europejski rekord. Inne ówczesne adaptacje, choćby dwóch innych powieści Sienkiewicza – *W pustyni i w puszczy* (2000) Gavina Hooda wg najsłynniejszej polskiej powieści dla dzieci i *Quo vadis* (2001) Jerzego Kawalerowicza, poprawnie ilustratorskie, nieuruchamiające pola skojarzeń odbiorcy z jego aktualną sytuacją życiową

(co stało się domeną poszukiwań młodego teatru sięgającego do klasyki) – nie odnosiły już jednak spodziewanych sukcesów i „kino lektur” (jak zaczęto określać je z przekąsem) straciło rozpęd.

Wreszcie w połowie obecnej dekady największą widownię zaczęły zdobywać komedie romantyczne. Szkoda wymieniać tytuły, bo nawet miłośnicy tego kina nie nastawiają się na ich zapamiętywanie; to produkty jednorazowego użytku, utwierdzające publiczność w przeświadczeniu, że „wszystko będzie dobrze”. Prawdziwym optymizmem mogą za to napawać równoczesne działania edukacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Rozesłanie do czterestu tysięcy szkół ponadpodstawowych, czyli gimnazjów i liceów, pakietu „Filmoteki Szkolnej” (to złożony z 26 płyt DVD projekt edukacyjny, oparty w całości na dorobku polskiego kina) każe mieć nadzieję, że w niedalekiej przyszłości widownia popchnie filmowców w nową, ciekawszą stronę.

Literatura

- Amenacer F., 2006, *Prospero et le vieux juge*, „Positif”, nr 10 (548).
- Bauman Z., 2007, *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge.
- Brzozowska B., 2005, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków.
- Cichością krzyknąłem*. Z A. Barańskim rozm. K. Bielas, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 21.11.2005.
- Czapliński P., 1997, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków.
- Freud S., 2007, *Żaloba i melancholia*, w: Freud S., *Psychologia nieświadomości*, przeł. Reszke R., Warszawa.
- Gross J.T., 2000, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny.
- Insdorf A., 1999, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York.
- Jagielski S., 2007, *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 59. Jesień 2007.
- Polański R., 1989, *Roman*, przeł. Szymanowscy K. i P., Warszawa.
- Sama nie wiem, dlaczego*. Z D. Kędzierzawską rozm. B. Janicka, „Kino” 1995, nr 2.
- Stachówna G., 2002, *Polański od A do Z*, Kraków.
- Szpilman W., 2001, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, opr. Szpilman A., Kraków.
- Świda-Ziemia H., 2000, *Obraz świata i bycia w świecie (z badań młodzieży licealnej)*, Warszawa.
- Walas T., 2003, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonosans*, Kraków.
- Zagajewski A., 1986, *Solidarność i samotność*, Warszawa.

Tadeusz Lubelski, historyk i krytyk filmu. Profesor zwyczajny, od 2008 dyrektor Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 1994–2006 był zastępcą naczelnego redaktora miesięcznika „Kino”. Opublikował m.in. książki: *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984), *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym 1945–1961* (1992),

2 wyd. 2000), *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego* (2000), *Wajda* (2006), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* (2009, Nagroda PISF dla najlepszej książki filmowej roku). Redaktor pierwszej polskiej *Encyklopedii kina* (2003), współredaktor *Historii kina*, której tom pierwszy pt. *Kino nieme*, ukazał się w 2009 roku. Członek Europejskiej Akademii Filmowej (od 2006), przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN (od 2007).

Freedom Cinema (1990–2009)

The article deals with Polish cinema after the year 1989. Starting with the characteristics of Polish cinema before the period of transformations, the author continues with an analysis of the new cinema to distinguish four currents: “works of mourning” encompassing films which were meant as settling accounts or reconciliation with World War II and communism; “cinema of testimony” with special interest in films by Marcel Łoziński, but also mentioning others such as Kazimierz Karabasz and Jacek Bławut; “filmmakers young and old” based on three strategies of authorship, namely those of a fabulator (e.g. Krzysztof Kieślowski), a myth-biographer (e.g. Andrzej Kondratiuk, Marek Koterski and Marcin Koszałka), and an artist (e.g. Andrzej Barański, Dorota Kędzierzawska and Lech J. Majewski); and “popular cinema” with its four basic genres: action cinema, comedy, literary adaptation and romantic comedy.