

Anna Krakus, *No End in Sight. Polish Cinema in the Late Socialist Period*, Pittsburgh 2018, University of Pittsburgh Press, ss. 263

Książka Anny Krakus poświęcona jest polskiemu kinu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, choć w ostatniej części Autorka pisze również o tym, co wydarzyło się w tej dziedzinie po 1989 r. Praca razem z indeksami, bibliografią itd. liczy blisko 270 stron. W tekście znajdują się fotosty z omawianych filmów oraz zdjęcia plakatów filmowych. Sama zaś Autorka pracuje jako wykładowca języków i literatury słowiańskiej w Uniwersytecie Południowej Kalifornii.

Pojawienie się na zagranicznym rynku każdej nowej pozycji omawiającej dorobek polskiej kultury jest powodem do zadowolenia. Z pozoru wydawać się może, że powrót do PRL i omawianie filmów wówczas powstałych nie będzie najlepszą rekomendacją dla naszych osiągnięć. Jednak tak wcale nie jest. Krakus koncentruje się na osiągnięciach wybranych wybitnych twórców: Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Wojciecha Hasa i Tadeusza Konwickiego. Poza tym ostatnim, który reżyserią parał się niejako dodatkowo obok literatury, pozostali są twórcami o uznanej, międzynarodowej renomie. Co więcej, większość swoich najlepszych filmów nakręcili właśnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Nie znaczy to jednak wcale, że były to filmy mające za cel propagowanie idei komunistycznych.

Autorka stawia tezę, że analizowane przez nią filmy są wyrazem swoistego oporu twórców wobec rzeczywistości realnego socjalizmu. Oczywiście nie było wówczas możliwości bezpośredniego protestu, jakim byłoby zrealizowanie filmu jednoznacznie antykomunistycznego. Można było napisać książkę do szuflady albo nawet ją wydać w niezależnym wydawnictwie, jednym z wielu powstających od końca epoki Edwarda Gierka, ale nie było możliwe, by Wajda albo Has nakręcili w tajemnicy przed władzą film. Zatem, skoro chciało się pracować w Polsce, czyli w kraju „demokracji ludowej”, należało wypracować specyficzny język, który z jednej strony nie napotkał oporu cenzury (wewnętrznej, opartej na systemie kolaudacji, i zewnętrznej, czyli ze strony Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk), a z drugiej stanął się narzędziem sprzeciwu. Krakus uważa, że udało się to wymienionym wyżej reżyserom, a przynajmniej niektóre z ich dzieł są dowodem artystycznej kontestacji autorytarnego systemu.

Przedmiotem głębokiej analizy w książce stają się następujące filmy Wajdy: *Człowiek z marmuru* (1976) i *Człowiek z żelaza* (1981), Zanussiego: *Iluminacja* (1972), Hasa: *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), Konwickiego: *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971), Kieślowskiego: *Amator* (1979), *Przypadek* (1981), *Bez końca* (1984), *Krótki film o zabijaniu* i *Krótki film o miłości* (oba 1988), *Podwójne życie Weroniki* (1991), *Trzy kolory — Czerwony, Biały, Niebieski* (1993–1994). Wszystkie one, zdaniem Autorki, mają wspólną cechę. Jest nią pewna niejednoznaczność zakończenia, które uznać można za otwarte. Są w pewien sposób niedopowiedziane, dają możliwość różnorodnej interpretacji. Pozostają zatem w sprzeczności z założeniami charakterystycznymi dla sztuki socjalistycznej. Ta ostatnia bowiem winna być

jednoznaczna, zamknięta, powinna tłumaczyć widzom świat zgodnie z ideologicznymi założeniami. Cofnięcie się zatem autorów filmów przed domknięciem zakończenia uznać można za formę ukrytego buntu wobec narzuconych reguł twórczych i tego, co one oznaczają. Jest to próba zachowania pewnej choćby wolności twórczej w ramach systemu, który chciał kontrolować wszystkie sfery życia i nie tolerował niedopowiedzeń. Przyjęcie zatem takich a nie innych założeń twórczych w przypadku danych reżyserów i ich dzieł uznać można za akt nie tylko o znaczeniu estetycznym, ale o zdecydowanej i świadomej decyzji politycznej.

Muszę przyznać, że generalnie zgadzam się z tą tezą. Także — powiedzmy — ze względów ogólnych, które wykraczają poza analizę wymienionych filmów. Jako osoba, która zdawała maturę w PRL i także w PRL studiowała, pamiętam, jaką rolę odgrywała wówczas kultura. Wiedza historyka potwierdza moje wspomnienia. Otóż kultura stanowiła wówczas nierzadko formę ucieczki przed socjalistyczną rzeczywistością, która nie była zbyt atrakcyjna. Rzecz jasna nie cała, nie to, co było w niej oficjalne i odgórne. Szczęśliwie jednak, po odwilży z połowy lat pięćdziesiątych wydawano u nas klasykę literacką i sporo nowości, trafiały do nas wybitne dzieła filmowe — choć nie wszystkie. Czytanie, oglądanie — także w Dyskusyjnych Klubach Filmowych — dawało możliwość ucieczki w inny, lepszy świat sztuki. Filmy, o których pisze Krakus, należą lub wywodzą się w większości z nurtu kina moralnego niepokoju. Jedynie *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Iluminacja* i *Sanatorium pod Klepsydrą* poprzedzają ten nurt, choć wszystkie powstały po *Strukturze kryształu* (1969) Zanussiego, którą uznać można za prekursorską wobec kina moralnego niepokoju. Narodziny tego nurtu są zaś efektem próby kontestacji zastanej rzeczywistości. Dodajmy, próby artystycznie bardzo udanej i niezwykle wówczas śmiałej treściowo. Filmy te, adresowane głównie do inteligentnego odbiorcy, robiły duże wrażenie za sprawą wyraźnej kontestacyjnej wymowy, ale też dzięki walorom artystycznym.

Krakus nie omawia wprawdzie całego kina moralnego niepokoju, wybiera tylko niektóre obrazy, dodając kilka spoza nurtu i kilka późniejszych w reżyserii Kieślowskiego, które tu jednak pasują. Czytając jej książkę, warto jednak pamiętać, że wybrane przez nią filmy nie były jedynymi, które stanowiły wówczas próbę artystycznego oporu. Wydaje się, że może warto byłoby jednak napisać nieco więcej na ten temat. Krakus wprowadza termin „kino moralnego oporu” i podaje na jego temat jedynie podstawowe informacje. Zważywszy, że wszyscy wymienieni twórcy, poza Wojciechem Hasem, byli w nie uwikłani, co więcej, że to właśnie *Człowiek z marmuru* Wajdy i *Barwy ochronne* Zanussiego cały ten nurt otworzyły na ekranach kin, wydaje mi się, że omówienie go szerzej byłoby zasadne.

Naturalnie zdaję sobie sprawę, że nigdy nie da się powiedzieć i napisać wszystkiego. Być może też powyższa wątpliwość czy też zarzut dotyczący kina moralnego niepokoju wynika z nieco innego spojrzenia na przedmiot badań, co z kolei jest skutkiem reprezentowania nieco jednak odmiennych dyscyplin naukowych. Krakus jest filologiem, nie historykiem. Dla tego ostatniego szeroki

kontekst historyczny, przebadanie wszystkich dostępnych źródeł są podstawą. Filolog, literaturoznawca może wybrać tylko pewną grupę dzieł (tekstów kultury) i poddać je szczegółowej analizie. Jest to w pełni uprawnione. Oczywiście, piszę o tym w uproszczeniu, wdawanie się w zawłości metodologiczne nie jest tu konieczne. Książka Krakus jest niewątpliwie spójna, konsekwentnie napisana, a Autorka w pełni zdaje sobie sprawę z istotności polityki dla polskiej kultury w okresie PRL. Zatem moje uwagi są i będą w dalszym ciągu w większości nie tyle zarzutami, ile prezentacją innego spojrzenia, może wątpliwościami raczej niż uwagami o krytycznym charakterze.

Zanim przejdę do dalszych rozważań, chciałabym podzielić się zastrzeżeniami co do podtytułu książki: *Polish Cinema in the Late Socialist Period*. Słowo *late* oznacza późny, końcowy, a książka dotyczy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a więc niemal połowy istnienia Polski Ludowej. Co prawda lata osiemdziesiąte, po wprowadzeniu stanu wojennego, można uznać za okres późny czy końcowy PRL, ale trudno tak powiedzieć o dekadzie rządów Gierka. Stanowiła ona raczej jego część środkową. Wziąwszy do rąk tę książkę po raz pierwszy byłam przekonana, że Autorka pisze o okresie od 1982 r. Zastanowiło mnie tylko zdjęcie na okładce, pochodzące z *Jak daleko stąd, jak blisko* z 1971 r. Wydaje mi się zatem, że podtytuł może być mylący. Tym bardziej że w obszernym wstępie Krakus wskazuje, iż filmy wprowadzające taką a nie inną estetykę nie pojawiły się wcale na początku lat siedemdziesiątych. Za wczesny przykład interesującego ją kina podaje *Nóż w wodzie* (1962) Romana Polańskiego, wymienia też m.in. *Ostatni dzień lata* (1958) Konwickiego, *Wszystko na sprzedaż* (1968) Wajdy, *Rejs* (1970) Marka Piwowskiego. Całkowicie się z tym zgadzam, tym samym jednak Autorka przesuwa swoje wstępne rozważania nawet do drugiej połowy lat pięćdziesiątych czyli okresu poodwilżowego. Zatem filmy realizowane w estetyce „otwartego końca”, o niejednoznacznym zakończeniu powstawały przez większą część PRL, tym bardziej więc podtytuł książki wydaje się niezupełnie adekwatny, a nawet nieco mylący.

Pierwszy rozdział recenzowanej pracy, „Final Cut. Poiesis and Production History”, jak sugeruje sam tytuł, poświęcony jest problemowi montażu filmowego. Rozdział jest bardzo ciekawy, pokazuje, jak jedna drobna niekiedy zmiana w montażu może zmienić wymowę całości. Tutaj chodzi głównie o zakończenia omawianych filmów, owo ostateczne, końcowe cięcie. Okazuje się, że Wajda brał pod uwagę inne zakończenie *Człowieka z marmuru*, z kolei pomiędzy *Krótkim filmem o zabijaniu* i *Krótkim filmem o miłości* a ich serialowymi wersjami (piąty i szósty odcinek *Dekalogu*) są różnice właśnie w zakończeniu. A w życiu — tak jak w kinie — niewielka zmiana może przeobrazić wszystko, co egzemplifikuje *Przypadek Kieślowskiego*. Krakus przytacza zresztą znacznie więcej przykładów, wnikając niejako w proces twórczy artysty działającego w warunkach realnego socjalizmu, który zdaje sobie sprawę, że decydując się zakończyć film w określony sposób, dokonuje wręcz aktu politycznego. Warto tu nawiasem dodać, że alternatywne zakończenia nie są w kinie niczym nadzwyczajnym. Znano je choćby w klasycznym okresie Hollywood, kiedy to produkowano filmy z innym

końcem na rynek wewnętrzny i na rynek europejski. Także w kinematografii duńskiej przed I wojną światową, kiedy kręcono inne, zwykle złe zakończenie dla filmów przeznaczonych na rynek rosyjski. Wynikało to jednak z przyczyn religijnych.

Pod koniec rozdziału pojawia się wzmianka o *Dolinie Issy* (1982) Konwickiego. Sądzę, że pisząc o genezie tego obrazu, należałoby wspomnieć, iż jego powstanie wynikało z pewnej mody na Kresy Wschodnie, która była możliwa dzięki przemianom zainicjowanym przez Solidarność. Nie znaczy to, że Polacy o Kresach wcześniej nie pamiętali, jednak były one tematem „niepoprawnym politycznie”. Dopiero początek lat osiemdziesiątych stworzył możliwości wydobycia tego tematu na światło dzienne.

Z kolei rozdział drugi, „Life Keeps Ending, Immortality and Resurrection”, poświęcony jest śmierci — życiu po śmierci — zmartwychwstaniu filmowych bohaterów. Otóż filmy z otwartym zakończeniem podobnie — według Autorki — podchodzą do problemu życia po śmierci. Nie do końca wiemy, czy niektóre postaci żyją tylko we wspomnieniach swoich bliskich, w ich imaginacji, dzięki zachowanym fotografiom, czy istotnie odwiedzają żywych. W tej nieokreśloności zdaje się też być idea estetyczna niedomkniętego zakończenia. Sądzę zresztą, że można by tu zwrócić uwagę na jeszcze jeden bezpośredni aspekt sprawy. PRL była krajem oficjalnie opartym na światopoglądzie materialistycznym, w którym nie ma miejsca na transcendencję. Wprowadzenie takowej do filmu (sztuki) było więc zawsze trudne ze względów politycznych. Zatem twórcy chcący poruszyć taką tematykę musieli to robić niebezpośrednio, raczej odwołując się do filozofii, a nie teologii, wprowadzając ją w zawoalowany sposób, stosując w tym celu zabiegi estetyczne i operując symbolem i przenośnią, tak aby ująć cenzurze.

W następnym rozdziale, „«But it is Our Country». Building a Nation”, Krakus wychodzi od zestawienia odbudowy kraju, zwłaszcza Warszawy (hasło epoki: „Cały naród buduje swoją stolicę”) z próbą zbudowania przez komunistów nowego człowieka i w konsekwencji nowego społeczeństwa. To moim zdaniem uprawnione porównanie. Warszawę odbudowywano w nowym stylu, zgodnym z duchem epoki. Zresztą, warto dodać, nie tylko stolica padła ofiarą socrealistycznych koncepcji architektonicznych. Szczęśliwie uchowało się Stare Miasto, które odtworzono w historycznym stylu. Krakus przywołuje fragmenty omawianych przez nią filmów, w których ich twórcy w jakiś sposób odnoszą się do idei odbudowy, budowy nowego człowieka, architektury symbolizującej nowe — często obłędne — idee. W *Człowieku z marmuru* czy *Bez końca* Wajda i Kieślowski stawiają pytania: czy socjalistyczna Polska to jest kraj zwykłych ludzi? Czy to nasz kraj? Czy też może kraj należący do komunistycznych elit, które ludem w gruncie rzeczy gardzą? Co ciekawe, w filmach — zauważa Krakus — skrywa się odpowiedź na te pytania. Monumentalny pomnik bohatera współzawodnictwa pracy, Mateusza Birkuta, legł w gruzy, podobnie jak uległy zniszczeniu figury słynnych postaci historycznych w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Taki też los — sugerują twórcy tych obrazów — spotka wielkie, autorytarne imperia i ich twórców.

Przedstawione w książce analizy są z pewnością inspirujące. Jednocześnie jednak film stanowi całość, nie zawsze można z niego wyciąć tylko fragment i pozbawić go kontekstu całości. Choćby w szczególnie szeroko omawianym w tym rozdziale *Człowieku z marmuru* są i inne sceny, nie tylko powalone monumenty. Takie, które zdają się mówić zupełnie co innego. Chodzi mi tu o panoramy filmowane z lotu ptaka, przedstawiające nową wielką budowę socjalizmu: Hutę Katowice. Jednym z dyrektorów jest tu stary kolega Birkuta, współwięzień, który po odwilży 1956 r. zrobił karierę. Czy zatem, zestawiając te sceny ze sobą, nie pojawia się wątpliwość co do ostatecznej wymowy filmu? Może chodzi o pochwałę aktualnych czasów, a krytykę minionego etapu? Dziś wiemy, że autorzy filmów często, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, wstawiali do swych dzieł ujęcia wielkich budów socjalizmu, aby uśpić cenzurę tak wewnętrzną, jak i zewnętrzną. Wiemy też, że niekiedy prawda była ukryta właśnie w pojedynczych ujęciach filmu. Warto byłoby chyba o tym napisać i wyjaśnić tego typu wątpliwości, które mogą pojawić się u czytelnika książki.

Miałabym też pewne obiekcje względem rozważań o socjalizmie — patriotyzmie — nacjonalizmie w PRL. Są to kwestie wielce skomplikowane, wymagające opisu różnych frakcji w PZPR, zmian zachodzących w tym zakresie w ciągu kolejnych okresów, postaw społeczeństwa (tzw. zwykłych ludzi), a także Kościoła katolickiego. Wydaje się, że Krakus nieco te sprawy uprościła.

Jeżeli idzie o ostatni, czwarty rozdział, „It’s about Time. Plots abort Aimless Movement”, to nie jestem pewna, czy analizując filmy Zanussiego *Strukturę kryształu* i *Iluminację* można obyć się bez odniesień do *sacrum* i transcendencji. Wprawdzie pojawia się wzmianka o św. Augustynie, jednak to chyba zbyt mało, zwłaszcza zważywszy na osobiste zainteresowania i zaangażowania reżysera.

Ciekawe są natomiast uwagi Autorki na temat kina polskiego w końcu lat osiemdziesiątych i po upadku systemu komunistycznego czyli po roku 1989. Zgadzam się z tym, co pisze: że nie widać jednoznacznego „końca”, że nie pojawiło się całkiem nowe kino. Co prawda są nowe tematy związane z problemem transformacji ustrojowej — Autorka jako przykład szczególnie wymienia tu, słusznie zresztą, *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego — jednak wiele filmów zdaje się kontynuować stare wątki, wykorzystując wcześniejsze rozwiązania formalne. Zgadzam się też z tezą, że w polskim kinie brak nurtu nostalgicznego, wspominającego PRL z sympatią. A z takim mamy do czynienia w kinie rosyjskim i niemieckim. Warto by się zastanowić, jakie są tego przyczyny.

Na koniec warto podkreślić, że książka Anny Krakus jest z pewnością pozycją ważną, która nie tylko zapozna zachodniego odbiorcę z dorobkiem polskiego kina okresu PRL, lecz uczyni to także w sposób bardzo kompetentny i głęboki. Uzmysłowi, jak bardzo było ono zależne od kontekstu politycznego, w jakim przyszło mu się rozwijać. A przede wszystkim, mimo że był to kontekst polityczny autorytarnego państwa, kino polskie umiało się zdobyć na protest wobec niego.

Dorota Skotarczak
(Poznań)